STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

2
1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; ARH. ȘTEFAN BALȘ; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; PAUL PETRESCU — *secretar științific de redacție*; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; MARIUS TEODORESCU; VASILE TOMESCU; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

La revue STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru — muzică — cinematografie — paraît 2 fois par an.
Le prix d'un abonnement annuel est de $ 8, — FF 39, — DM 32, — . Toute commande à l'étranger sera adressée à CARTIMEX, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.
En Roumanie, vous pourrez vouz abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 50 lei pe an.
În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU-MUZICĂ-CINEMATOGRAFIE

Tom. 16 1969 Nr. 2

SUMAR

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 16, NR. 2, P. 133–284, BUCUREŞTI, 1969

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



GEORGE OPRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SESIUNEA FESTIVĂ A INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

În zilele de 12—14 iunie 1969 a avut loc, în aula Academiei, sesiunea științifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea institutului, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

În cadrul ședinței de deschidere, tov. acad. Ștefan Milcu, vicepreședinte al Academiei, a adresat institutului din partea conducerii Academiei calde felicitări și urări de noi succese. Au rostit de asemenea cuvinte de salut tov. acad. Andrei Oțetea, directorul Institutului de istorie « N. Iorga » al Academiei, acad. Ion Jalea, președinte de onoare al Uniunii artiștilor plastici, și M.H. Maxy, maestru emerit al artei, directorul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

Au fost prezentate apoi comunicările: *Gînduri despre dezvoltarea istoriei artei în România*, de acad. G. Oprescu, directorul institutului, și *20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei* de Mircea Popescu, director adjunct științific al institutului.

În încheierea ședinței, a fost adoptată cu entuziasm propunerea de a se trimite Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu, următoarea telegramă:

« Întruniți în sesiunea științifică organizată în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării, cercetătorii științifici ai Institutului de istoria artei, care-și sărbătoresc 20 de ani de existență, vă exprimă sentimentul lor de fierbinte recunoștință pentru înalta prețuire și sprijinul statornic acordate de partid dezvoltării științei, culturii și artei, pentru condițiile deosebit de favorabile create studierii și punerii în valoare a patrimoniului artistic și cultural al poporului nostru. Lucrînd în aceste condiții, bucurîndu-se în permanență de îndrumarea înțeleaptă a partidului, aplicînd la obiectul disciplinelor de care se ocupă metoda fecundă a materialismului dialectic și istoric, cercetătorii Institutului de istoria artei s-au străduit să îmbogățească, prin cercetări sistematice organizate pe întreg cuprinsul țării, cunoștințele despre creația artistică a poporului nostru și să definească, în ample lucrări monografice și de sinteză, trăsăturile caracteristice ale artei noastre, aportul ei original la patrimoniul artistic și cultural al umanității. Un capitol însemnat al activității Institutului de istoria artei l-a constituit efortul de difuzare a valorilor artei românești peste hotare, participarea activă la întreaga viață științifică și culturală a țării noastre. Un program vast de cercetări trebuie desfășurat în continuare pentru a așeza istoria artelor din țara noastră pe temelii cît mai trainice, pentru a adînci cunoașterea artei trecutului și înțelegerea proceselor prin care se făurește cultura artistică contemporană.

Prin concentrarea eforturilor, prin organizarea cercetărilor în funcție de cerințele cele mai importante și urgente ale societății noastre socialiste, prin perfecționarea continuă a metodelor de lucru, cercetătorii Institutului de istoria artei — exprimîndu-și o dată

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 16, NR. 2, P. 139—141, BUCUREȘTI, 1969

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai mult întreaga adeziune față de Tezele pentru cel de al X-lea Congres al partidului — se angajează, stimate tovarășe secretar general, să aducă o contribuție și mai însemnată la studierea și difuzarea valorilor artistice naționale și universale, la afirmarea valorilor naționale în circuitul culturii mondiale, la dezvoltarea continuă a culturii noastre socialiste».

★

În ședințele următoare au prezentat comunicări cercetători din cadrul altor institute și instituții, care și-au început și desfășurat o vreme activitatea la Institutul de istoria artei: Maria Ana Musicescu (*Arta medievală românească în istoriografia străină contemporană*); Vasile Drăguț (*Contribuții privind unitatea de tehnică și tipologie în arhitectura religioasă de lemn din România*); regretatul Nicolae Al. Mironescu (*Istoricul cercetării artei populare românești în secolul al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea*); Eleonora Costescu (*Pictura românească modernă în istoriografia de artă occidentală*).

Au prezentat de asemenea comunicări cercetători științifici de la secția de istoria artei a Filialei Academiei din Cluj: Nicolae Sabău (*Mathias Veress, un pictor clujean din secolul al XVIII-lea*); Ion V. Boieriu (*Trupa lui Millo la Brașov și Sibiu în* 1870); Marius Porumb (*Cîteva icoane ale unui zugrav din veacul al XVI-lea*).

O serie de comunicări ale cercetătorilor Institutului au abordat probleme teoretice: *Permanență și continuitate în arta medievală* (Emil Lăzărescu); *Contribuții la definirea individualității artistice* (Radu Bogdan); *Obiectiv și perspectivă în cercetarea muzicologică contemporană* (Mircea Voicana); *Conceptul românesc de «cultură teatrală»* (Mihai Florea); *În legătură cu o problemă actuală în istoria artei secolului al XIX-lea: reintegrarea artei academice* (Th. Enescu); *Stil și interpretare* (Alfred Hoffman).

Din domeniul artei medievale au prezentat comunicări: Florentina Dumitrescu (*Observații asupra unor modalități estetice în decorația artei medievale românești*); Dumitru Nastase (*O pisanie amăgitoare și un ctitor uitat*); Răzvan Theodorescu (*Despre începuturile artei populare medievale românești*); Teodora Voinescu (*Între « țărănesc » și « popular» în pictura de la sfîrșitul evului mediu*); Cornelia Pillat (*Biserici de plan dreptunghiular în secolul al XVI-lea în Țara Românească*); Constantin Joja (*Specificul arhitecturii urbane românești*).

În legătură cu probleme ale artei europene și ale artei românești moderne au prezentat comunicări: Remus Niculescu (*În legătură cu activitatea lui Jean Etienne Liotard la Iași*); Amelia Pavel (*Observații despre începuturile expresionismului în Europa*); Ioana Vlasiu (*Etapele evolutive ale picturii lui Vasile Popescu*).

Ultimele rezultate ale cercetărilor întreprinse în domeniul artei populare au fost prezentate în comunicările: *Reprezentarea plastică, document în cercetarea de artă populară* (*Marina Marinescu*); *Forma și decorul lăzii de zestre din spațiul carpato-dunărean* (Roswith Capesius); *Pictura pe sticlă țărănească și valorificarea ei în unele realizări de artă decorativă contemporană* (Georgeta Oțetea); *Evoluția diferențiată în volumatica bisericilor de lemn din România, Polonia și Cehoslovacia* (Maria Enăchescu).

În probleme de istoria teatrului și cinematografiei au ținut comunicări: Ana Maria Popescu (*Contemporaneitatea dramei istorice originale*); Letiția Gîtză (*Decorul de teatru în raport cu evoluția dramaturgului și artelor plastice*); Liliana Țopa (*Cîteva considerații estetice asupra teatrului de păpuși*); Ion Cantacuzino (*Raportul dintre evoluția tehnicii și expresia artistică în istoria filmului*); Olga Flegont (*Masca de teatru, simbol al metamorfozei*); Lelia Elian (*Mari actori italieni pe scena românească în perioada 1870—1914*); Simion Alterescu (*Importanța teatrului satiric în afirmarea teatralității artei interpretative românești*).

Istoria muzicii a fost reprezentată prin comunicările: *Un Kyrie eleison la patru voci în notație bizantină la începutul secolului al XVIII-lea* (Gheorghe Ciobanu); *Transfigurări ale unor surse stilistice europene în muzica lui George Enescu* (Clemansa Firca); *Muzicologul Theodor Burada* (Elisabeta Dolinescu); *Unitatea de cultură muzicală a românilor. Considerații istorice rezumative* (Brîndușa Căplescu și Lucia Alexandrescu); *Elemente ale limbajului enescian prefigurate în lucrările de școală* (Elena Zottoviceanu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cuvîntul de închidere a lucrărilor sesiunii a fost rostit de tov. Mircea Popescu, directorul adjunct al Institutului de istoria artei, care a adus mulţumiri conducerii Academiei pentru sprijinul permanent acordat institutului de-a lungul celor 20 de ani de existenţă şi a arătat că întregul colectiv al institutului este hotărît să-şi aducă o contribuţie sporită la dezvoltarea şi progresul cercetărilor de istoria artei din ţara noastră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎMPLINIRI

Sărbătorim în acest an două foarte importante aniversări. Mai întîi se împlinesc 25 de ani de la eliberarea ţării noastre de sub fascism, eliberare care a însemnat descătuşarea tuturor forţelor noastre creatoare, pentru mari şi înnoitoare înfăptuiri pe toate tărîmurile vieţii economice, sociale şi culturale a poporului nostru. Tot acest an a adus poporului nostru marele eveniment al Congresului al X-lea al P.C.R., moment de mare însemnătate pentru ţara noastră în plin avînt spre desăvîrşirea societăţii socialiste.

Sărbătorim în acest an şi întîmpinarea a 20 de ani de la înfiinţarea Institutului de istoria artei al Academiei. El este una din expresiile grijii partidului şi statului pentru dezvoltarea culturii şi artei, pentru studierea şi cunoaşterea temeinică a patrimoniului artistic şi naţional, cunoaştere neglijată în trecut, uneori chiar dată uitării, din lipsă de oameni şi de sprijin material al activităţii de cercetare.

Nu putem nega că oarecare eforturi de a organiza cercetarea în domeniul culturii noastre şi în cel al istoriei artei au existat, mai ales la Bucureşti, şi au constituit una din preocupările Universităţii şi ale Comisiei monumentelor istorice. Au lipsit însă posibilităţile de a face aceste cercetări. Ceea ce se face astăzi de către stat pentru dezvoltarea ştiinţei, mijloacele care sînt puse la dispoziţia institutului nostru sînt cu mult superioare şi rezultatele cu mult mai importante. Prin înfiinţarea institutului nostru au devenit posibile cercetări sistematice, nu fragmentare şi întîmplătoare ca mai înainte, ci organizate potrivit unui plan de perspectivă care cuprinde toate zonele şi toate aspectele artei din România.

Au rezultat în urma acestei activităţi sistematice şi organizate numeroase studii, bazate pe o amplă documentaţie, pe cercetări laborioase şi îndelungate. Au putut fi realizate chiar lucrări de sinteză, cum sînt volumele de istoria artelor plastice, în România, primul volum al istoriei teatrului în România sau istoria artei populare româneşti, care se află sub tipar. Repertoriul monumentelor din epoca lui Ştefan cel Mare, monografia consacrată lui Grigorescu, monografia Andreescu, studiile monografice despre arta populară în Argeş şi arta populară în valea Bistriţei sînt, în domeniul artelor plastice, alături de numeroase alte studii publicate în volum sau în revistele institutului, contribuţii care îmbogăţesc considerabil istoriografia românească de artă. Monografia consacrată lui Matei Millo, volumul de documente şi amplul studiu monografic, consacrate lui George Enescu, repertoriile ce se pregătesc în domeniul istoriei cinematografiei române reprezintă doar cîteva dintre rezultatele cercetărilor ce se întreprind în cadrul institutulu nostru în celelalte domenii ale creaţiei artistice naţionale.

Dar poate că rezultatul principal şi cel mai important al existenţei şi activităţii institutului este formarea unui grup de specialişti bine pregătiţi, pasionaţi, capabili să interpreteze şi să rezolve probleme dintre cele mai dificile ale artei româneşti şi universale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Realizările pe care le-am obţinut, comparate cu trecutul, sînt mulţumitoare. Ele ne dau speranţa că istoria artelor va face progrese și mai importante în viitor, că ea va aduce o contribuţie și mai importantă la cunoașterea artei românești atît în ţară cît și peste hotare.

Am constatat cu plăcere, ca director al Institutului de istoria artei, că ori de cîte ori cercetătorii noştri s-au găsit în situaţia de a petrece o parte din timp vizitînd muzeele străine, de a avea contacte cu specialiştii mari din alte ţări, aceste contacte au fost deosebit de cordiale și de utile și au dus la o mai bună cunoaştere şi preţuire reciprocă. Sîntem hotărîţi să lărgim continuu orizontul cercetărilor noastre, să intensificăm colaborarea cu toţi istoricii de artă din ţară, cu cei mai valoroși specialişti de peste hotare. Tot ceea ce am făcut și ce ne propunem să realizăm este un răspuns la eforturile și sacrificiile pe care poporul nostru, partidul şi statul le fac pentru înflorirea culturii românești.

Acad. prof. G. OPRESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

20 DE ANI DE ACTIVITATE A INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI*

Sub semnul celei de-a 25-a aniversări a Eliberării, sărbătorirea celor 20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei capătă semnificaţii mai ample. Existenţa însăşi a institutului, dezvoltarea pe care a luat-o, ca atîtea alte instituţii similare, sînt într-adevăr indisolubil legate de întreaga dezvoltare a ştiinţei, culturii şi artei în ţara noastră, ilustrează grija statornică a partidului şi statului pentru studierea şi punerea cît mai deplină în valoare a patrimoniului cultural şi artistic al poporului, parte integrantă a culturii noastre contemporane, socialiste.

Înfiinţat la 1 martie 1949, Institutul de istoria artei s-a dovedit a fi o formă superioară de organizare a cercetării ştiinţifice în acest domeniu. Se cuvine să ne amintim, la această aniversare, de toţi învăţaţii care au pus bazele la noi, în condiţii mult mai puţin favorabile decît astăzi, disciplinelor de care ne ocupăm în cadrul institutului. Fiind vorba de Institutul de istoria artei, vom sublinia, înainte de toate, contribuţia hotărîtoare adusă de acad. G. Oprescu, mai întîi în fruntea catedrei de istoria artei de la Universitatea din Bucureşti, apoi, din 1949, în fruntea institutului, la formarea de noi specialişti, la orientarea cercetărilor de istoria artei, la definirea metodelor şi obiectivelor ei fundamentale. Omagiul nostru se adresează istoricului de artă, profesorului creator de şcoală, directorului Institutului, care a desfăşurat de-a lungul acestor douăzeci de ani o activitate neobosită, interesîndu-se de toate problemele cercetării ştiinţifice, stimulînd prin prezenţa şi autoritatea sa activitatea complexă a Institutului.

De la înfiinţarea sa, institutul a oferit, pentru prima dată în ţara noastră, cadrul unor cercetări programate sistematic, potrivit unui plan de perspectivă, în toate cele cinci domenii care au intrat de la început în sfera sa de preocupări — arta medievală, arta modernă şi contemporană, arta populară, teatrul şi muzica —, cărora li s-a adăugat, recent, arta europeană şi istoria cinematografiei. În toate aceste direcţii ne-am propus, pe de o parte, îmbogăţirea substanţială a informaţiei existente, pe de alta, realizarea unor cuprinzătoare lucrări de sinteză sau monografice, menite să lămurească şi să definească trăsăturile caracteristice ale dezvoltării artei noastre, aportul ei original la patrimoniul artistic şi cultural al umanităţii.

*

În domeniul artei vechi româneşti trebuia continuată şi dezvoltată o activitate care, de la Al. Odobescu, înscrisese, prin lucrările profesorului Nicolae Iorga, ale lui G. Balş

* Comunicare prezentată la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de istoria artei din 12—14 iunie 1969; au fost folosite materiale alcătuite de Emil Lăzărescu (pentru istoria artei medievale), Paul Petrescu (pentru istoria artei populare), Olga Flegont (pentru istoria teatrului), Elena Zottoviceanu (pentru istoria muzicii), dr. Ion Cantacuzino (pentru istoria cinematografiei).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și N. Ghika-Budești, ale profesorului I.D. Ștefănescu, prin tot ce izbutise să realizeze Comisia monumentelor istorice, progrese certe, și documentare și de ordin metodologic și interpretativ. Terenul rămăsese însă cercetat doar parțial, studierea a numeroase probleme ale artei noastre vechi se afla încă în faza începuturilor. Înaintea oricăror noi sinteze era necesară reverificarea și îmbogățirea substanțială a datelor existente. Campaniile întreprinse în prima perioadă a activității sectorului au avut de aceea drept scop precizarea metodelor de lucru, precizare fără de care nici un fel de cercetare pe teren n-ar fi putut fi decît incompletă, aleatorie și subiectivă, deci practic prea puțin utilă.

Dezvoltarea metodelor de cercetare și de interpretare a materialului studiat poate fi urmărită în felul în care ea se reflectă în articolele publicate în revista institutului. Primele asemenea articole aveau mai degrabă caracterul unor rapoarte asupra rezultatelor obținute în cursul cercetărilor pe teren, cuprinzînd constatări precise asupra unor opere de artă rămase necunoscute cercetătorilor anteriori sau de-abia menționate de aceștia, precum și corectări ale unor erori ale acestora. Treptat însă, simplelor constatări li s-au adăugat din ce în ce mai numeroase încercări de explicare a caracteristicilor artistice ale operelor, de încadrare cronologică și tipologică a acestora în evoluția creației artistice românești.

Aceeași evoluție se poate observa și în publicațiile de sine stătătoare ale cercetătorilor: faza verificării și valorificării cunoștințelor acumulate de predecesori este ilustrată de apariția primului volum din *Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R.* Redactat în primii ani de existență a institutului de Teodora Voinescu, arh. Șt. Balș și Corina Nicolescu, acest volum n-a văzut lumina tiparului decît în 1957, astfel încît, deși bine primit de către majoritatea cercetătorilor trecutului nostru, el oglindea, chiar la data apariției — din punct de vedere al problematicii, dacă nu și din acela al cunoștințelor —, un stadiu depășit. Încă înainte de apariția *Scurtei istorii*..., înregistram în cadrul institutului o încercare de a prezenta, în întregul ei, concomitent, creația artistică a unei epoci de înflorire, de la arhitectură la împodobirea manuscriselor. *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare* (redactat de prof. Mihai Berza, Teodora Voinescu, Maria Ana Musicescu, pentru introducerile capitolelor, și de alți colaboratori din institut și din afară: Florentina Dumitrescu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Ion Radu Mircea, Dumitru Nastase etc.), pe lîngă că a adus o contribuție reală la istoria culturii medievale românești, a constituit, pentru cercetătorii artei medievale, un prilej de verificare, de perfecționare și de extindere și precizare, printr-o lucrare colectivă de mari proporții, a metodelor de cercetare și prezentare a materialului artistic de diferite genuri.

Tot în cadrul acestor preocupări de verificare a metodelor, se înscrie, în 1958, și *Mănăstirea Sucevița* (lucrare redactată de Maria Ana Musicescu și prof. M. Berza), cea dintîi încercare, la noi, de cercetare a unui complex mănăstiresc, nu ca pînă atunci, sub aspectul evoluției instituției monastice, ci sub acela al unui ansamblu de monumente și opere de artă, explicate prin viața și gîndirea vremii ce le-a creat. În sfîrșit, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.* erau cuprinse prezentări tocmai ale acelor genuri de care istoriografia de artă de pînă atunci se ocupase mai puțin: icoane, broderii, argintărie, manuscrise (« Argintăria în colecția de artă medievală din Tezaur », de Teodora Voinescu, « Broderia în Moldova în secolele XIV—XVIII », de Maria Ana Musicescu, « Icoanele », de D. Nastase, « Manuscrisele », de E. Lăzărescu și Ion Radu Mircea).

După această « ucenicie » și ținînd seama și de rezultatele obținute de învățați din afara institutului nostru în lucrări de mare amploare (V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I—II, București, 1963—1965), colectivul de cercetători ai artei medievale din institutul nostru (Teodora Voinescu, Emil Lăzărescu, Sorin Ulea, D. Nastase, Fl. Dumitrescu, R. Theodorescu, Paul Petrescu) a socotit că poate să-și ia asupră-și — cu colaborarea unor specialiști din afara institutului (prof. V. Vătășianu, R. Florescu, M.A. Musicescu) — redactarea unei noi sinteze asupra artei noastre medievale, în cadrul tratatului de *Istoria artelor plastice în România*. În textul, azi deplin redactat, al acestui nou tratat, nu se vorbește de nici un monument sau obiect de artă care să nu fi fost cercetat *direct* de către autorul părții respective (evident, cu excepția cîtorva monumente dispărute sau cu totul inaccesibile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

astăzi şi a unora din obiectele aflate peste hotare), ceea ce a avut drept urmare o neașteptată schimbare în aprecierile asupra valorii artistice și însemnătății istorice a foarte multora dintre ele. Dar, ceea ce a constituit marele efort al cercetătorilor în munca lor la tratat n-a fost această adunare, verificare și nouă prezentare a materialului, ci efortul de interpretare organică, unitară, a artei medievale românești, de definire a trăsăturilor ei proprii, de evaluare a contribuţiei ei specifice în ansamblul artei europene. Din acest punct de vedere, al prezentării unor soluţii — evident încă susceptibile de numeroase îmbunătăţiri, pe măsură ce materiale noi vor ieşi la lumină — în asemenea probleme fundamentale ale artei noastre vechi trebuie, în primul rînd, judecat aportul pe care-l aduc cele două prime volume ale *Istoriei artelor plastice în România.*

Studii analitice, laborioase şi îndelungate, au mers şi merg paralel cu asemenea sinteze, cu efortul de cuprindere largă a materialului existent. Prin cercetările întreprinse de Răzvan Theodorescu și Mihai Gramatopol, un domeniu aproape de loc cercetat pînă acum, cel al premiselor artei româneşti în epoca sclavagistă şi prefeudală, intră în sfera preocupărilor institutului. Sorin Ulea s-a consacrat studiului picturii moldovenești din epoca ei de înflorire, descoperind meşteri care atestă românitatea artei acestei epoci, reconstituind cronologia picturii medievale moldoveneşti din secolele XV–XVI și propunînd interpretări care integrează acest mare moment al artei noastre în întreaga istorie socială şi culturală a epocii. Importante cercetări au fost şi sînt făcute în domeniul arhitecturii religioase și civile din Ţara Românească (de către Emil Lăzărescu, Pavel Chihaia și Rada Teodoru), al arhitecturii și picturii din Transilvania (de către Vasile Drăguţ) și al arhitecturii din Moldova de către Sorin Ulea şi Dumitru Nastase, ultimul preocupat totodată de vastul și insuficient cercetatul domeniu al icoanelor din Ţara Românească și Moldova. Constantin Joja a adus în problema determinării specificului vechii arhitecturi urbane româneşti contribuţii însemnate și stimulatoare. Puţin cercetate și insuficient apreciate în trecut, problemele picturii în Ţara Românească în secolele XVII–XVIII, epocă în care se precizează caracterele specifice ale unei școli muntenești, sînt investigate de Teodora Voinescu și Cornelia Pillat; artele decorative fac obiectul unei vaste repertorieri: broderiile de către Maria Ana Musicescu, argintăria de către Teodora Voinescu, sculptura în lemn de Florentina Dumitrescu.

Specializarea cercetărilor și cercetătorilor este un fenomen care corespunde tendinţelor celor mai înaintate ale cercetării și pentru care institutul nostru s-a dovedit a oferi un climat deosebit de prielnic. Un rezultat al acestei tendinţe și necesităţi obiective este şi specializarea colectivelor din cadrul actualei secţii de artă medievală. Un cuvînt în plus trebuie spus despre noul sector de istoria artei bizantine și a Orientului creștin, care-și propune, prin extinse și multiple studii comparative, să ajungă, depășind modul în care se puneau pînă acum problemele artei bizantine și de tradiţie bizantină, la reliefarea clară şi diferenţiată a profilului, personalităţii și contribuţiei fiecărei școli naţionale în parte și deci, implicit, și a școlii românești. În planul de perspectivă a acestui sector figurează o lucrare globală de sinteză asupra artei Orientului creştin (Sorin Ulea), studii asupra decoraţiei medievale în ţările din sud-estul european (Florentina Dumitrescu), studiul comparativ al unor probleme de arhitectură civilă și religioasă în ţările balcanice (Rada Teodoru).

Se vor completa în felul acesta, sperăm în chip fericit, cercetările de artă medievală din ţara noastră, cercetări care, în contextul internaţional de astăzi, foarte activ și competitiv, trebuie să-și lărgească continuu orizonturile și aria de cuprindere.

★

Studiul istoriei artei româneşti moderne a constituit, de la înfiinţarea institutului, unul din obiectivele sale principale. Profesorul G. Oprescu desfăşurase în acest domeniu o activitate complexă şi redactase, alături de studii şi monografii de mai mică întindere, primele sinteze, temeinic documentate, despre pictura și grafica românească din secolul al XIX-lea, a căror valabilitate în ce privește stabilirea liniilor mari ale dezvoltării și ierarhizarea valorilor se menţine neştirbită. Se cuvine să menţionăm totodată contribu-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţiile prof. Tudor Vianu şi prof. Al. Busuioceanu, lucrările monografice publicate de fosta Academie Română, studiile apărute în publicaţia catedrei de istoria artei a Universităţii din Bucureşti, *Analecta*, precum şi faptul că, datorită profesorului George Oprescu, lui Francisc Şirato şi Nicolae Tonitza, dintre artişti, lui Marin Simionescu-Rîmniceanu, Oscar Walter Cisek şi Petre Comarnescu, critica şi în genere dezbaterea problemelor artei plastice înregistrase progrese incontestabile.

Printre numeroasele probleme nestudiate sau insuficient cercetate, aceea a condiţiilor în care s-a operat trecerea de la arta medievală la aceea de tip occidental modern a atras dintru început atenţia cercetătorilor din acest sector; Remus Niculescu a putut demonstra cu argumente decisive că începuturile artei româneşti moderne îşi au rădăcinile în înseşi condiţiile şi tendinţele noi ale dezvoltării societăţii româneşti. Paralel cu asemenea preocupări, a fost efectuată o susţinută muncă documentară în legătură cu toate problemele artei secolului trecut; la capătul ei, în 1958, a putut fi publicată o primă lucrare de sinteză, volumul al II-lea al *Scurtei istorii a artelor plastice în R.P.R.* (redactată de Ion Frunzetti şi Mircea Popescu, cu colaborarea lui Remus Niculescu şi Radu Bogdan), în care erau rezolvate problemele periodizării şi definite cu claritate principalele direcţii ale dezvoltării artei româneşti din secolul al XIX-lea, dar care se cerea adîncită şi nuanţată în ce priveşte o serie de interpretări ale fenomenelor artistice.

Aşa cum era şi firesc, cercetările monografice au avut şi au şi în activitatea acestui sector o pondere deosebită. Studiilor despre Eustatie Altini (R. Niculescu), C.D. Rosenthal (I. Frunzetti), Sava Henţia (Mircea Popescu), pictorii bănăţeni (I. Frunzetti), N. Vermont (A. Pavel şi R. Ionescu), li se alătură treptat amplele cercetări şi lucrări monografice consacrate celor mai de seamă artişti ai secolelor XIX şi XX. În 1955, Radu Bogdan publică monografia *Theodor Aman*, care primeşte Premiul de Stat, pentru a se consacra apoi monografiei şi catalogului *raisonné* al operei lui Ion Andreescu, cercetată prin metode complexe, menite să definească cît mai riguros personalitatea artistului şi locul său în arta românească şi europeană. Remus Niculescu deschide, în legătură cu N. Grigorescu, noi perspective de înţelegere a caracterului inovator al operei acestuia şi a ecoului ei profund în viaţa artistică a vremii. La capătul unei prime şi rodnice etape de cercetări consacrate lui Grigorescu se situează monografia în două volume redactată de acad. G. Oprescu şi R. Niculescu. După o monografie dedicată lui Camil Ressu şi apărută în 1957 — cea mai bună exegeză a operei acestui artist —, Theodor Enescu şi-a concentrat preocupările asupra pictorului Ştefan Luchian, propunîndu-şi alcătuirea unei documentate monografii şi a catalogului ştiinţific al operei acestuia şi aducînd contribuţii valoroase la elucidarea aspectelor multiple ale picturii şi vieţii artistice din România între 1870—1910.

Problema relaţiilor dintre artele plastice şi curentele generale de idei ale aceleiaşi epoci a fost studiată de Amelia Pavel, care este în acelaşi timp autoarea mai multor studii despre dezvoltarea graficii româneşti în secolele XIX şi XX.

Pictorul N. Tonitza a făcut obiectul unei monografii temeinic documentate, redactate de Barbu Brezianu, care şi-a consacrat în ultima vreme activitatea studierii vieţii şi operei lui Constantin Brâncuşi, descoperind şi publicînd, în ţară şi în importante reviste de artă străine, o serie de date biografice şi lucrări ale sculptorului, cu desăvîrşire necunoscute. Tot acest bogat şi extrem de important material inedit, care se referă mai ales la începuturile carierei lui Brâncuşi, la activitatea şi la operele sale existente în colecţiile româneşti, va face obiectul unui catalog *raisonné*, a cărui încheiere se anunţă foarte apropiată.

Trebuie adăugate la aceasta cercetările şi studiile consacrate sculptorilor Ion Georgescu (de R. Niculescu) şi D. Paciurea (de I. Frunzetti), pictorilor J. Al. Steriadi şi I. Ţuculescu (de R. Bogdan), pictorului Vasile Popescu (de Ioana Vlasiu), sculptorului Şt. Ionescu-Valbudea şi pictorului I. Theodorescu-Sion (de A. Pavel), lui Nicolae Cristea (de Barbu Brezianu), ca şi contribuţiile documentare aduse în legătură cu Dimitrie Mihăilescu (de Gh. Cosma), cu Şt. Ionescu-Valbudea şi E. Popeea (de V. Andreescu), cu Mihai Dan, Mihail Ştefănescu şi D. Tronescu (de Carmen Dumitrescu), cu Dimitrie Serafim şi Theodor Buiucliu (de Elena Mateescu). A fost de asemenea redactată prima lucrare de sinteză asupra dezvoltării afişului în România (Gh. Cosma).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Arta contemporană, căreia majoritatea membrilor acestui colectiv îi închină o bună parte din activitatea lor, a fost prezentată, într-o primă încercare de sinteză, în volumul *Artele plastice din România după 23 August 1944*, apărut în 1959 și redactat de Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Remus Niculescu și Amelia Pavel. Preocupări în legătură cu teoria și metodologia artei se schițează în articole ca *Document și interpretare în istoria artei* (Radu Bogdan), *Réflexions sur la méthodologie de l'histoire de l'art* (Mircea Popescu, Ion Frunzetti, Amelia Pavel).

Sectorul de istoria artei moderne și contemporane și-a alcătuit de-a lungul acestor două decenii o bogată arhivă documentară și fotografică, cuprinzînd între altele un fișier al operelor de pictură și sculptură românească din muzeele și colecțiile publice din țară, peste 1 200 de dosare de artiști cu date biobibliografice și referitoare la lucrări și expoziții, mai multe fișiere bibliografice și o fototecă cu peste 20 000 de fotografii după opere de artiști, documente etc.

Pe această bază a devenit posibilă redactarea (de către Amelia Pavel, în colaborare, pentru meșterii medievali, cu Teodora Voinescu) a unui *Dicționar al artiștilor plastici români*, ca și inițierea, în colaborare cu Direcția muzeelor și monumentelor C.S.C.A. și cu Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, a unui repertoriu al operelor de pictură și sculptură românească din muzee și din colecțiile publice din țară.

Nu putem încheia această sumară prezentare a înfăptuirilor institutului în domeniul cercetării artei românești moderne și contemporane, fără o nouă subliniere a activității continue și fecunde a acad. G. Oprescu, autor în acest răstimp al unei sinteze asupra sculpturii statuare românești, a mai multor monografii (Șt. Ionescu-Valbudea, Fritz Storck, Carol Popp de Szathmáry), al albumelor *Steriadi desenator* și *Ștefan Popescu desenator*, și a foarte numeroase studii, articole și cronici în care comentează cu autoritate cele mai variate aspecte ale vieții artistice conteporane.

★

Sectorului de istoria artei europene (secolele XV–XX), înființat în anul 1968, îi revine misiunea de a contribui la consolidarea unui domeniu de cercetare încă prea puțin reprezentat în cadrul culturii noastre, care se cuvine să-și constituie o fizionomie proprie, o problematică dezvoltată organic, corespunzînd necesităților spirituale ale societății românești, și care să-i permită a participa efectiv la mișcarea științifică a vremii noastre.

Lucrarea *Pictura franceză în România*, pe care o pregătește în prezent Remus Niculescu, își propune a studia sub toate aspectele picturile aparținînd acestei școli, aflate în colecțiile noastre publice și particulare. O contribuție temeinică la istoria picturii franceze moderne este studiul *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, publicat de același autor în 1966, studiu care s-a bucurat de o primire excelentă din partea unor reputați specialiști străini. Din perspectiva neașteptată oferită de reconstituirea uneia dintre cele mai mari colecții de tablouri impresioniste existente înainte de 1890, a fost schițat portretul moral al celebrului amator român, a cărui acțiune, în mișcarea artistică franceză, a fost atît de însemnată. În aceeași sferă de preocupări se înscrie studiul lui Remus Niculescu *Bourdelle et Anastase Simu* (1967), în care aspecte importante ale activității marelui sculptor francez sînt prezentate pe baza unei întinse documentații inedite.

Evoluția curentelor care au înrîurit arta secolului XX ocupă un loc însemnat în preocupările sectorului de artă europeană. În studiul *Sursele filozofice ale simbolismului, expresionismului și suprarealismului*, Amelia Pavel întreprinde, în continuarea preocupărilor sale mai vechi legate de această temă, o cercetare întemeiată pe exegeza textelor contemporane, urmărind a caracteriza un larg capitol de artă și de istorie culturală, cu întinse implicații teoretice.

În planul de lucru al sectorului de artă europeană a fost înscris, de asemenea pentru o perioadă mai îndelungată, *Repertoriul operelor de artă europeană aflate în colecțiile publice din România*, menit a înregistra, potrivit unor norme unitare, picturile, sculpturile și desenele străine prezentînd interes artistic sau cultural. Este un instrument de lucru ce va oferi cer-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cetătorilor un extrem de util punct de plecare pentru orice studii viitoare asupra operelor de artă străină aflate în România.



Din primul an de existenţă a institutului a fiinţat şi un colectiv de cercetare a artei populare. Profesorul Oprescu, cel care scrisese cu mai mult de două decenii înainte (prin anii 1920) unele dintre primele lucrări privind arta ţărănească, nu putea să lase de o parte, atunci cînd punea bazele Institutului de istoria artei, această ramură specială a istoriei artei. Alături de studiul artei vechi româneşti şi de cel al artei moderne şi contemporane, arta populară devine una dintre preocupările principale ale noului institut. Spre deosebire însă de cele două ramuri menţionate, care aveau o tradiţie de cercetare mai mult sau mai puţin statornicită, istoria artei populare reprezenta o direcţie nouă de stadiu. Într-adevăr, bibliografia de specialitate în acest domeniu se putea aprecia ca fiind săracă, în afara scrierilor dedicate artei populare de către Nicolae Iorga, G. Oprescu, Al. Tzigara-Samurcaş, Al. Dima, puţine altele putînd fi citate. Era de întreprins aici o vastă muncă de descoperire şi de sistematizare a unei realităţi artistice strălucite ce constituia, în acelaşi timp, un uriaş fond istorico-documentar pentru cunoaşterea şi lămurirea unor aspecte esenţiale din însăşi istoria poporului român. De aceea, în descifrarea fondului istoric al artei populare româneşti s-a pornit deopotrivă de la materialul arheologic conducînd la o cunoaştere istorică pe verticală, ca şi de la formele contemporane ale fenomenelor de artă populară conducînd la o cunoaştere sincronică, dezvoltată spaţial pe orizontală. Coroborîndu-se datele obţinute prin cercetarea directă pe teren cu cele furnizate de arheologie şi istorie, apelînd în mod frecvent atît la studiul comparativ analitic, cît şi la cel diacronic, s-a realizat structurarea unor prototipuri de primă importanţă pentru istoria culturii populare materiale a poporului român, constituind în acelaşi timp elemente de preţ în elaborarea studiilor cu caracter comparativ, de însemnătate excepţională nu numai pentru cultura şi arta românească, ci şi pentru cultura şi arta europeană. În acest context se înscriu lucrările lui Florea Bobu Florescu, ale cărui eforturi de a determina prototipuri pe baza metodei morfologice în domeniul portului şi al ceramicii au fost concretizate într-o serie de lucrări, cum ar fi cele despre *Opincile la români*, apărută în 1956, şi despre *Monumentul de la Adamklissi*, apărută în 1959, tipărită şi în străinătate, ca şi studiile despre tipurile de cuptoare de ceramică. Precizarea fondului traco-daco-iliric a permis interpretarea justă a unor elemente de îmbrăcăminte şi încălţăminte figurate pe marile monumente ale antichităţii, cum sînt Columna lui Traian de la Roma şi monumentul de la Adamclisi din Dobrogea. Ideea legăturii cu substratul istoric este prezentă în toate studiile privind geneza şi evoluţia artei populare româneşti.

Aceste studii au îmbrăţişat toate ramurile artei populare româneşti, membrii secţiei aducînd contribuţii hotărîtoare la definirea caracterelor şi la precizarea însuşirilor artistice ale arhitecturii populare şi ale interiorului ţărănesc românesc, ale mobilierului şi ţesăturilor decorative de interior, ale portului şi broderiei, ale ceramicii, ale sculpturii lemnului şi pietrei, ale prelucrării artistice a metalelor, ale icoanelor pe sticlă. Cercetări sistematice au fost întreprinse în toate zonele etnografice din toate provinciile istorice ale ţării. Pentru prima oară în istoriografia de artă românească s-au făcut studii asupra artei populare din vaste zone, necunoscute din acest punct de vedere, ale Olteniei, Munteniei, Dobrogei, Moldovei, Transilvaniei şi Banatului. În cursul acestor cercetări, extinse de-a lungul a două decenii, s-a strîns un bogat material documentar, în mare majoritate inedit, a cărui valoare sporeşte an de an, dat fiind faptul ştiut că arta noastră populară se află azi într-un proces complex de transformare, unele din ramurile sale fiind sortite, datorită noilor condiţii istorico-sociale, dispariţiei. Acest material documentar include şi o fototecă cuprinzînd circa 40 000 de fotografii şi circa 150 000 de clişee, fixînd pentru posteritate aspecte ale tuturor manifestărilor de artă populară plastică, aşa cum au fost ele surprinse de cercetătorii institutului în ultimii douăzeci de ani.

Secţia de artă populară a elaborat şi a publicat două categorii de lucrări: unele cu caracter complex, monografic, dedicate unei zone, altele tratînd una sau alta din ramurile artei populare, pe întreaga ţară sau din cadrul unei zone etnografice. Astfel, au fost alcătuite

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ample monografii: *Arta populară din zonele Argeş şi Muscel* (F.B. Florescu, P. Stahl şi P. Petrescu), apărută în 1967, *Arta populară din Mărginimea Sibiului*, în colaborare cu colectivul de la Sibiu al Muzeului Brukenthal, condus de Cornel Irimie, *Arta populară din Valea Bistriţei* (F.B. Florescu, P. Petrescu, P. Stahl), şi s-a colaborat la elaborarea monografiilor efectuate de secţia de artă populară şi etnografie din Cluj, condusă de Nicolae Dunăre, privind arta populară din Valea Jiului şi arta populară din Ţara Bîrsei. Cea de-a doua categorie de lucrări, tematică, include studii privind arhitectura, ceramica sau portul. Amintim lucrările dedicate arhitecturii populare din fostele regiuni Hunedoara, Ploieşti, Piteşti, Bucureşti, Dobrogea (de Fl. Stănciulescu, A. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl), precum şi numeroase studii şi articole publicate de Paul Petrescu şi Paul Stahl privind aspecte variate ale arhitecturii populare româneşti; un studiu despre arhitectura monumentală din Maramureş de arh. El. Enăchescu se află sub tipar. În domeniul ceramicii se cuvin menţionate lucrările lui Florea B. Florescu despre *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, *Un centru necunoscut de ceramică roşie lustruită din Maramureş, Săcel*, *Ceramica din Crişana* şi *Die schwarze bemalte Keramik aus Poiana*, în colaborare cu Roswith Capesius, precum şi lucrările *Ceramica*, înfăţişînd aspectele acestei arte pe întreg teritoriul României, la care au colaborat Paul Stahl şi Paul Petrescu, *Ceramica din Hurez* de Paul Petrescu şi Paul Stahl. În domeniul portului popular, o serie de zone au fost prezentate de către Florea B. Florescu în lucrările privind portul popular din Moldova de Nord, din Muscel, din Ţara Vrancei, altele de către Cornel Irimie — seria de patru caiete dedicate portului popular din ţara Oltului —, altele, în fine, de către Nicolae Dunăre şi Marcela Focşa, privind portul popular din Munţii Apuseni şi din Bihor. Paul Petrescu a prezentat *Portul popular din Transilvania şi Banat*. În domeniul textilelor se remarcă lucrarea *Broderiile la români*, de Florea B. Florescu şi Elena Avramescu, precum şi studiile elaborate de Roswith Capesius şi Marina Marinescu despre scoarţele ţărăneşti. O privire de ansamblu în acest domeniu au dat Paul Petrescu şi Paul Stahl în lucrarea *Scoarţele româneşti*. Sculpturii în lemn şi în piatră i-au fost consacrate lucrări de către Florea B. Florescu, *Ornamentica populară în lemn*, şi de către Gh. Aldea, *Sculptura populară românească*. Un capitol special îl reprezintă cercetările despre principalele motive decorative din arta populară românească — arborele vieţii, soarele, calul, imaginea omului —, despre care au scris Paul Petrescu (*Imaginea omului în arta populară românească*) şi Paul Stahl într-o lucrare tratînd despre *Folclor şi arta populară*. Pe lîngă cercetările de ordin teoretic, secţia a întreprins şi numeroase cercetări aplicative, în sensul că a sondat posibilităţile de valorificare ale artei populare. Seria de lucrări semnate de Georgeta Oţetea vizează atît aspecte ale artei populare tradiţionale, ca în studiile *Ţesături populare româneşti din satele vechiului scaun al Săliştei* şi *Probleme de artă populară şi decorativă din Mărginime*, cît şi aspecte ale artelor decorative moderne, ca în studiile *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producţia de ţesături* sau *Les origines paysannes de la peinture sous verre contemporaine*. Trebuie spus că secţia de artă populară a avut şi are o bogată activitate de cooperare cu numeroase instituţii de cultură de categoria muzeelor şi a caselor de creaţie populară, precum şi cu întreprinderile productive, cum ar fi cooperaţia artizanală de sub egida U.C.E.C.O.M.-ului sau întreprinderile Ministerului Industriei Uşoare.

Problematica vastă a domeniului artei populare precum şi bogăţia materialului românesc din acest domeniu au impus o anumită specialitate, ce a determinat, acum trei ani, crearea, în cadrul secţiei de artă populară, a două sectoare: unul de istoria arhitecturii şi mobilierului popular şi altul de istoria portului şi a meşteşugurilor artistice populare. Ambele sectoare, lucrînd după un plan coordonat, au întreprins cercetări aprofundate ale domeniilor lor de investigaţie, reluînd unele teme într-o perspectivă comparativistă, pentru a stabili caracterele creaţiei populare româneşti, din variatele domenii ale artei populare, în contextul spaţiului balcanic şi al celui european. Această orientare, ce se va accentua în anii viitori, urmează după definitivarea şi terminarea unei importante lucrări ce a fost predată tiparului, anume o sinteză privind *Arta populară românească*, tratată într-un volum de peste 1 200 pagini şi bogat ilustrată. Lucrarea va aduce pentru prima dată în faţa lumii ştiinţifice mondiale o icoană fidelă a patrimoniului artistic plastic popular românesc şi va constitui fără îndoială un aport substanţial la cunoaşterea artei populare nu numai româneşti, ci şi europene.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

*

Tradițiile istoriografiei teatrale românești s-au întemeiat încă de la începuturi, din secolul al XIX-lea, pe ideea necesității și importanței unei istorii a teatrului românesc în cultura națională. În patrimoniul culturii teatrale românești au intrat, de-a lungul anilor, lucrări valoroase, în care sînt consemnate cercetările minuțioase întreprinse de oameni de cultură, istorici și esteticieni cu privire la teatrul autohton și străin și care reprezintă un fond bogat și prețios pentru istoriografia contemporană. Cele două opere clasice ale istoriografiei teatrale românești, *Teatrul la români*, de Dimitrie C. Ollănescu, și *Istoria teatrului în Moldova*, de Teodor T. Burada, studiile de teorie și estetică a teatrului, fundamentale pentru cercetarea modernă a fenomenului teatral, *Arta actorului*, de Tudor Vianu, și *Modalitatea estetică a teatrului*, de Camil Petrescu, au fost însoțite în primele decenii ale secolului al XX-lea de o multitudine de lucrări monografice și de istoriografie cu caracter în special informativ, limitate însă ca metodă și concepție. Pe lîngă continuarea tradițiilor valoroase, în istoriografia teatrală românească de după eliberare se impunea depășirea unui anumit stadiu al cercetărilor prin adoptarea unei concepții științifice despre artă și a unei metodologii specifice. În ultimele două decenii au apărut lucrări reprezentative pentru istoriografia și critica noastră teatrală, semnate de profesori și cercetători, ca: Octav Gheorghiu, Ion Zamfirescu, Ioan Massoff, Mircea Mancaș, Florin Tornea, Virgil Brădățeanu, H. Deleanu, O. Drîmba, Mihai Vasiliu, Andrei Băleanu, Valentin Silvestru și alții. Preocuparea de a organiza sistematic activitatea de cercetare și de a imprima o nouă orientare și un nou stil cercetărilor de istoria teatrului a dus la crearea unui colectiv de specialiști în cadrul Institutului de istoria artei.

De la înființarea sa, sectorul de istoria artei teatrului a fost profilat ca un colectiv de cercetare a istoriei teatrului românesc. Desigur, în primul plan al cercetărilor întreprinse de-a lungul anilor a stat teatrul românesc, dar cunoașterea istoriei lui a antrenat o lungă și cel mai adesea aprofundată cercetare implicită a teoriei și esteticii teatrului, a istoriei teatrului european. Așa încît, deși cele mai multe dintre realizările sectorului se înscriu în sfera istoriei teatrului românesc, ele nu dau imaginea unui orizont închis; dimpotrivă, cercetările paralele întreprinse tocmai pentru a crea cadrul de istorie universală și fundamentarea teoretică și estetică a fenomenului au extins în același timp aria de preocupări a colectivului, din care nu lipsesc studiile de teorie și estetică, de critică și metodologie a istoriei teatrului. Obiectivul principal al cercetării, istoria teatrului românesc, a fost urmărit și abordat dintr-o perspectivă largă, care cerea, pe lîngă extinderea documentării la zone conexe — arheologie, etnografie și folclor, pentru epoca veche, istoria literaturii, sociologie și psihologie, pentru epoca modernă și contemporană —, extragerea caracteristicilor particulare, specifice, care singularizează teatrul ca fenomen aparte în istoria generală a culturii.

Activitatea de cercetare a sectorului de istoria teatrului s-a concretizat în special în numeroasele studii și articole publicate de-a lungul anilor în revistele institutului, *Studii și cercetări de istoria artei* și *Revue roumaine d'histoire de l'art*, precum și în volume de istoria teatrului românesc, în monografii de actori și de instituții, în antologii.

În ordinea apariției lor, volumele publicate de membrii sectorului de istoria teatrului, *Teatrul Național « I.L. Caragiale », 1852—1952* (de Simion Alterescu și Florin Tornea) în 1955, *Un artist cetățean, Costache Caragiale* (de Florin Tornea) în 1956, *Mihail Pascaly* (de Letiția Gîtză) în 1959, *Eufrosina Popescu* (de Mihai Florea) în 1964, *Matei Millo* (de Mihai Florea) în 1966, se înscriu ca valoroase contribuții aduse la cercetarea istoriei teatrului românesc, la relevarea importanței naționale a creației de artă teatrală românească, la adîncirea cunoașterii istoriei teatrului și a personalităților de creatori din trecut.

Volume de sinteză, elaborate de largi colective de cercetători și apărute sub egida Academiei Republicii Socialiste România, *Teatrul în România după 23 August 1944*, apărut în 1959 (redactat de Simion Alterescu, Margareta Bărbuță, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, cu colaborarea Anei-Maria Popescu și a Leliei Nădejde) și volumul I din *Istoria teatrului în România*, apărut în 1965 (redactat de Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gîtză, Jancsö Elemér, Harald Krasser, Mircea Mancaș,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lelia Nădejde, Ana-Maria Popescu), reprezintă rodul unor cercetări îndelungate, organizate științific, fundamentate pe concepția materialist-istorică și pe teoriile moderne ale istoriografiei teatrale. Primul volum din *Istoria teatrului în România*, care tratează o vastă perioadă, din cele mai vechi timpuri pînă după revoluția din 1848, va fi urmat de încă două volume, care vor continua pînă în contemporaneitate istoria teatrului românesc. *Istoria teatrului în România* urmărește cunoașterea formelor de teatru de pe teritoriul țării noastre din cele mai vechi timpuri, de la manifestările de teatru arhaic și popular pînă la spectacolele de curte ale epocii feudale, studierea istoriei teatrului românesc cult în secolele al XIX-lea și al XX-lea, studierea evoluției teatrului românesc contemporan. Întemeiat pe o amplă muncă de cercetare a celor mai variate izvoare, tratatul de *Istoria teatrului în România* are la bază o concepție nouă și o arie de cuprindere pe care nici una din lucrările din trecut nu le-a avut. Cuprinderea totalității fenomenului teatral, prin cercetarea lui încă dinainte de constituirea sintezei etnice și prin studierea istoriei teatrului minorităților naționale, încadrarea artei interpretative românești într-un sistem de valori estetice, clarificarea curentelor și stilurilor dominante în evoluția artei scenice din secolele XIX—XX, desemnarea unor arii delimitate — școli artistice — care conțin și exprimă înrudirile de concepție și metodă dintre personalități și creații distincte, analiza procesului complex și nuanțat al aplicării și asimilării într-un mod propriu a diferitelor influențe pe fondul autohton existent, tratarea fenomenului teatral ca parte integrantă a istoriei culturii românești, a istoriei artei românești, au constituit obiectivele principale urmărite de colectivul de cercetători din sectorul de istoria teatrului în munca de elaborare a unei istorii integrale a teatrului românesc.

Întreprinse în vederea adîncirii unor probleme de teorie, estetică ori istoriografie ridicate de elaborarea vastei lucrări de sinteză care este tratatul de *Istoria teatrului în România*, dar și independent de acest obiectiv, ca investigații care deschid perspective mai largi încă sau care merg în profunzime, analizînd aspecte particulare, speciale ale artei teatrale, în revistele institutului au apărut studii de estetică a teatrului sau de metodologie a cercetării critice și istorice (Simion Alterescu, *Le concept de la mise en scène dans le théâtre roumain à la fin du XIX^e siècle*, în RRHA, tom. I, nr. 1, 1964; Olga Flegont, *Relația dintre critică și istorie în cercetarea artei teatrale*, în SCIA, nr. 2, 1964; Letiția Gîtză, *Ipoteză și experiment în cercetarea fenomenului teatral*, în SCIA, nr. 2, 1965; Al. Paleologu, *Pour une analyse du concept de tradition*, în RRHA, tom. IV, 1967), studii de sinteză care înglobează perioade mai largi ale istoriei fenomenului teatral (Simion Alterescu, *Arta actorului în teatrul românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în SCIA, nr. 1, 1969; Olga Flegont, *Contribuții la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară*, în SCIA, nr. 2, 1962; Letiția Gîtză, *Contribuții la cunoașterea începuturilor regiei și scenografiei românești*, în SCIA, nr. 1—2, 1956), sau de analiză aprofundată, despre mari actori și regizori ai teatrului românesc, dramaturgi și oameni de cultură, publicate în revistele institutului de S. Alterescu, A. Costa-Foru, O. Flegont, M. Florea, Al. Paleologu, Fl. Tornea, sau altele, abordînd o varietate de probleme și de preocupări (Simion Alterescu și Letiția Gîtză, *Influența teatrului revoluționar asupra dezvoltării mișcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale*, în S.C.I.A. nr. 3—4, 1957; Margareta Andreescu, *Erwin Piscator — «Das politische Theater» (Sein Widerhall in Rumänien zwischen den beiden Weltkriegen)*, în R.R.H.A., tom. V, 1968; Anca Costa-Foru, *Scenografia originală în ultimii cincisprezece ani*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959; Olga Flegont, *The «moș» in the Romanian Popular Theatrical Art*, în R.R.H.A, tom. III, 1966; Mihai Florea, *Eroi și interpreți în piese ce oglindesc lupta dusă de P.C.R. în ilegalitate*, în S.C.I.A., nr. 1, 1961; Letiția Gîtză, *Le théâtre roumain de marionnettes, art ancien et moderne*, în R.R.H.A., tom. I, nr. 1, 1964; Lelia Nădejde, *Tournées des troupes étrangères à Bucarest et à Jassy entre 1850 et 1877*, în R.R.H.A., tom. III, 1966; Ana-Maria Popescu, *Probleme actuale ale comediei originale românești. Diversitate de stiluri — Eroul pozitiv de comedie*, în S.C.I.A., nr. 2, 1966). Articolele publicate de cercetătorii noștri în revistele institutului reprezintă de asemenea un capitol însemnat al activității lor și al istoriografiei românești de teatru din ultimele două decenii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

*

Înființarea unui sector de istoria muzicii în cadrul Institutului de istoria artei, în 1952, corespundea necesității din ce în ce mai stringente de a studia în profunzime patrimoniul cultural al țării noastre în toate laturile sale, de a pune în lumină valorile trecutului muzical românesc. Se continua astfel o tradiție muzicologică nu foarte veche, dar foarte valoroasă, ilustrată de nume de prestigiu european, ca George Breazul, Constantin Brăiloiu, Dimitrie Cuclin, I. D. Petrescu, și de contribuții remarcabile, ca cele ale lui Teodor T. Burada, Constantin Bobulescu, Mihail Gr. Poslușnicu, I. Popescu-Pasărea etc.

Prin activitatea de cercetare a muzicii românești, sectorul de istoria muzicii se înscrie în sfera de preocupări a muzicologiei contemporane românești, în care studierea fenomenului muzical autohton ocupă un loc preponderent. În această direcție, în ultimele două decenii s-au întreprins cercetări individuale de prim rang; contribuțiile unor muzicologi ca Zeno Vancea, Romeo Ghircoiașiu, Vasile Tomescu, O. L. Cosma, Gh. Ciobanu, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru, Liviu Rusu, Gh. Firca, V. Cosma, Petre Brâncuș, N. Călinoiu, G. Bălan etc., ale unor compozitori cu preocupări teoretice ca T. Ciortea, Șt. Niculescu, W. Berger, P. Bentoiu, A. Rațiu, M. Marbé etc. sau pedagogi ca G. Manoliu, D. Tănăsescu, Gr. Bărgăuanu etc., care au acordat o deosebită atenție studiului istoriei muzicii noastre din diverse unghiuri (și îndeosebi operei lui George Enescu), au constituit o îmbogățire substanțială a cunoașterii și înțelegerii ei. Se impunea însă existența unui centru care să poată duce o muncă sistematică, organizată pe vaste perspective în timp și cu mijloace de investigație superioare; acest rol i-a revenit colectivului de muzicologi de la Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, care alături de ceilalți cercetători ai muzicii noastre se străduiesc ca rezultatele efortului lor să fie un aport de înalt nivel științific.

Sub conducerea — în primii 5 ani — a regretatului muzicolog Andrei Tudor, sectorul de istoria muzicii și-a îndreptat de la început eforturile înspre cercetarea secolelor XIX și XX. Au fost studiate într-o primă etapă problemele dezvoltării teatrului muzical și a artei vocale, ale apariției și evoluției muzicii instrumentale și de cameră, ale istoricului învățămîntului muzical și al Conservatorului din București etc.

Pe baza materialelor documentare parcurse, au putut fi redactate studii care au completat datele cunoscute sau au dezvăluit aspecte inedite ale vieții muzicale din trecut; printre ele, cele despre Așezămîntul horal din București (Lelia Nădejde), despre turneul lui Franz Liszt în țara noastră (N. Missir și A. Hoffman), despre activitatea muzicală a primelor cluburi muncitorești, despre începuturile vieții simfonice bucureștene. Evocarea unor personalități proeminente din secolul trecut s-a concretizat în studii monografice asupra lui Al. Flechtenmacher (L. Nădejde și N. Missir), G. Ștephănescu (E. Zottoviceanu) sau în studii ce adîncesc anumite laturi ale operei lui Ed. Wachmann (M. Musicescu și N. Missir), L. Wiest (Mihai Rădulescu), D. G. Kiriac (Lucia Alexandrescu), Ed. Caudella (Andrei Tudor) etc.

O serie de studii ale cercetătorilor acestui domeniu au urmărit să determine trăsături esențiale ale creației actuale — cîntecul de mase și formele vocal simfonice, opera (M. Rădulescu), creația simfonică și de cameră (A. Hoffman și E. Zottoviceanu), muzica corală după 23 August 1944 —, precum și să definească și să analizeze direcțiile principale în creația muzicală din prima jumătate a secolului — artă pianistică românească (A. Hoffman) și creația pentru pian (E. Zottoviceanu), cîntecele revoluționare (E. Zottoviceanu), istoricul formațiilor simfonice (M. Voicana), liedurile lui Mihail Jora (Șt. Niculescu), arta dirijorală a lui George Georgescu (A. Hoffman).

De o deosebită însemnătate teoretică este valorificarea gîndirii critice, estetice și istorice din trecut de pe poziții științifice marxiste, în care se remarcă cercetările referitoare la evoluția criticii muzicale românești (M. Voicana), la gîndirea istorică a lui C. Brăiloiu, la ideile despre muzică ale lui N. Iorga (E. Zottoviceanu), precum și discuția asupra metodologiei cercetării muzicologice a fondului autohton al muzicii românești (M. Voicana).

Preocuparea permanentă și centrală a sectorului s-a concentrat în ultimii ani în direcția studierii personalității multilaterale a lui George Enescu, omul și artistul. Se poate

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spune că s-a constituit la institutul nostru *un adevărat centru de cercetare a vieţii şi creaţiei marelui nostru compozitor.*

Trebuie amintit că prima lucrare despre Enescu, întemeiată pe izvoare autentice (amintirile compozitorului), a fost cea a lui Andrei Tudor, redactată în cadrul institutului şi publicată în 1956, reeditată imediat, într-o versiune ceva mai dezvoltată, în 1958, de reală însemnătate în ceea ce priveşte sublinierea trăsăturilor înaintate ale artei enesciene şi situarea artistului în complexul culturii româneşti; cartea cuprindea şi cronologia alcătuită de un alt membru al colectivului, Nicolae Missir; acestuia i se datoreşte în bună parte stabilirea datelor exacte, pe baza cărora s-a putut trece ulterior la o urmărire fidel istorică a desfăşurării vieţii şi activităţii artistice a lui George Enescu.

După moartea lui Andrei Tudor, activitatea colectivului sectorului a intrat într-o nouă fază, marcată prin iniţierea acţiunii de documentare intensă şi multilaterală în vederea redactării unei monografii ştiinţifice de mari proporţii asupra vieţii şi operei lui George Enescu. Bogăţia materialului adunat a deschis o largă perspectivă asupra modalităţilor de dezvoltare a studiilor enesciene, care pînă în prezent s-au concretizat în publicarea unui volum bazat pe o vastă documentaţie inedită şi apărut în 1964, cu ocazia celui de-al treilea Festival şi Concurs internaţional « George Enescu », sub îngrijirea acad. prof. G. Oprescu şi acad. prof. M. Jora (redactat de Nicolae Missir, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu). Lucrarea, rodul străduinţei colectivului de a face cunoscute marelui public multiplele aspecte ale strălucitoarei personalităţi a compozitorului şi de a pune la îndemîna muzicienilor un material de înalt nivel ştiinţific, a primit Premiul « Ciprian Porumbescu » al Academiei pe anul 1964.

De asemenea, numeroase studii au îmbrăţişat probleme parţiale, îmbogăţind exegeza enesciană cu concluzii interesante şi puncte de vedere noi. Se cer menţionate cele care tratează raportul dintre creaţia compozitorului şi folclor (Şt. Niculescu), analizele muzicale ale Cvintetului cu pian, Octetului pentru coarde (Şt. Niculescu), Suitelor şi Sonatelor de pian (Cl. Firca), Melodiilor op. 4 (E. Zottoviceanu) şi Suitei săteşti (Cl. Firca), studiile biografice privind epoca studiilor la conservatoarele din Viena (M. Voicana) şi Paris (E. Zottoviceanu), activitatea de animator al vieţii muzicale în ţară (Bucureşti, Cluj, Iaşi) (A. Tudor, N. Missir), arta interpretativă (Mihai Rădulescu).

Toate acestea au constituit lucrările preliminare pentru redactarea monografiei ştiinţifice de proporţii ample, la a cărei definitivare pentru tipar lucrează în momentul de faţă o bună parte din colectivul sectorului (Mircea Voicana, Alfred Hoffman, E. Zottoviceanu, Cl. Firca), în colaborare cu Adrian Raţiu şi Miriam Marbé. Sprijinită pe o documentare adunată cu multă migală, monografia tinde să valorifice un îmbelşugat material necunoscut şi să întregească cunoaşterea personalităţii lui George Enescu, constituind totodată prilejul unei sinteze de pe poziţii proprii, ştiinţific fundamentate, asupra muzicii româneşti şi a celei din lumea occidentală, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi pînă în prezent.

Publicarea monografiei nu va încheia ciclul cercetării enesciene, deoarece sectorul iniţiază de pe acum o serie viitoare de publicaţii — volume de documente, corespondenţă, facsimile etc. şi alte forme de dezvăluire a moştenirii muzicale a marelui compozitor, lărgind totodată şi aria investigaţiei, corespunzător ariei geografice de activitate multilaterală desfăşurată de Enescu.

Această intenţie se înscrie în coordonatele a ceea ce am putea numi a treia etapă — cea actuală — a dezvoltării sectorului. În lumina noii orientări a cercetării în ţara noastră şi a necesităţilor absolute ale muzicologiei româneşti, sectorul de istoria muzicii şi-a reconsiderat activitatea şi planurile de cercetare, punînd bazele, cu începere din anul 1968 şi în continuare pe o lungă perioadă de timp de aci înainte, unei serii de lucrări fundamentale pentru studierea muzicii noastre şi absolut indispensabile unei cercetări cu adevărat ştiinţifice. El îşi propune depistarea, cercetarea şi analizarea sistematică şi amănunţită a surselor istoriei muzicii româneşti, în scopul publicării unor repertorii, discografii, culegeri, antologii şi studii privind toate datele existente asupra activităţii muzicale în ţara noastră din cele mai vechi timpuri. Pentru început, în planul sectorului sînt înscrise două lucrări de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anvergură : un repertoriu al tipăriturilor muzicale în secolele XIX și XX, o bibliografie a materialelor muzicale din periodice.

Ca un însemnat progres față de trecut, trebuie să subliniem că posibilitățile și zona de investigație a cercetărilor din sector s-au lărgit în ultimul timp, cuprinzînd și perioada anterioară secolului al XIX-lea. Dacă în trecut, evul mediu al istoriei noastre muzicale a constituit o zonă albă, fiind doar tangențial atins în cîte un studiu izolat (muzica de curte și țărănească oglindită în *Geschichte des Transalpinischen Daciens* de Sulzer (M. A. Musicescu), *Trezvonul slav* de la B.A.R.S.R., condiția socială a lăutarilor etc.), de aci înainte studierea acestei lungi perioade, mai cu seamă a formelor culturii muzicale bizantine de pe teritoriul țării noastre și a problemelor adiacente, temă de mare interes, va fi permanent prezentă, cu concursul muzicologului Gheorghe Ciobanu, în preocupările sectorului.



Un domeniu intrat recent în sfera de preocupări a institutului este cel al istoriei cinematografiei. Reprezentate în trecut mai ales de contribuțiile memorialistice ale unor pionieri ai cinematografiei noastre (Gh. Ionescu, C. Teodorescu, N. Barbelian, Jean Mihail) sau de implicațiile istoriografice din cărți de tehnică (Marin Demetrescu) sau estetică cinematografică (Tudor Vianu, D. I. Suchianu, I. Cantacuzino), preocupările de istoriografie cinematografică s-au dezvoltat la noi mai ales în ultimul deceniu. Ieșirea lor din faza memorialistică și depășirea stadiului de anexă a criticii pentru a intra într-o fază de documentare științifică au fost ușurate de înființarea Arhivei naționale de filme, care a acumulat un important material de studiu, filme, acte, documente, fotografii și mărturii privitoare la producția cinematografică din țara noastră. Critici de artă și cercetători ca Mihnea Gheorghiu, V. Iliu, Florian Potra, D. I. Suchianu, D. Fernoagă, I. Cantacuzino, Călin Căliman, E. Voiculescu, B. T. Rîpeanu, George Littera, C. Cristian și alții au contribuit, prin publicațiile lor, la configurarea unei istoriografii cinematografice românești. Colectivul constituit în cadrul institutului în 1966 și-a propus drept obiectiv principal să contribuie la încadrarea cercetărilor din acest domeniu într-o metodologie științifică, punînd accentul pe istoria filmului și a fenomenului cinematografic în țara noastră, fără a omite însă studierea istoriei filmului în general.

Pentru a stabili o cît mai strînsă legătură între cadrele de cercetători ale institutului și baza materială a cercetărilor lor, s-a semnat la începutul anului 1968 un protocol de colaborare între Institutul de istoria artei și Arhiva națională de filme, prin care activitatea de cercetare a celor două instituții este strîns legată în urmărirea obiectivelor lor comune de valorificare a istoriei filmului românesc. Îndrumarea științifică, de către institut, a acestei munci de cercetare și valorificare a trecutului cinematografiei noastre trebuie să creeze condițiile întocmirii la un înalt nivel științific a unei viitoare *Istorii a cinematografiei în România*.

Necesitatea unei asemenea istorii și, pînă la apariția ei, a unor contribuții științific documentate în acest domeniu, este cu atît mai evidentă, cu cît istoria filmului, așa cum e prezentată pe plan mondial în imensa majoritate a publicațiilor de pînă azi, ignoră eforturile pionierilor cinematografiei românești și prezintă superficial sau eronat datele relative la producția românească. Toate eforturile noastre trebuie să tindă deci spre introducerea în circuitul publicațiilor de specialitate și al informațiilor puse la dispoziția specialiștilor străini a unor date exacte și concrete asupra istoriei cinematografiei românești.

În cursul anului 1968 s-a putut întocmi o *Filmografie a producției cinematografice din România* pentru perioada 1897—1930. Ea îmbrățișează, pentru prima oară, toate genurile cinematografice: actualități, filme documentare, filme științifice, filme de animație și filme artistice, constituind astfel un *inventar istoriografic* complet al efortului de producție din țara noastră în perioada respectivă. Această filmografie a fost discutată în cadrul unei *Sesiuni de comunicări științifice privitoare la istoria filmului românesc mut*, organizată în decembrie 1968 de institutul nostru în colaborare cu Arhiva națională de filme și contribuțiile aduse în cadrul acestei sesiuni au fost utilizate pentru definitivarea ei. Lucrarea urmează să fie tipărită, prin grija Arhivei naționale de filme, pînă la sfîrșitul anului 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Menţionăm că toate comunicările prezentate la sesiunea de comunicări din 1968, şi care constituie utile contribuţii de istoriografie şi estetică cinematografică, au fost publicate în nr. 2 al *Caietului de documentare cinematografică* al Arhivei naţionale de filme.

În cadrul aceleiaşi acţiuni de adunare sistematică a materialului de date şi informaţii privind trecutul cinematografiei româneşti, se lucrează actualmente la completarea filmografiei producţiei cinematografice româneşti şi la întocmirea unei *Bibliografii a filmului românesc* şi a unei *Selecţiuni de texte privitoare la arta filmului şi la filmul românesc*, publicate pînă în 1930.

O importantă realizare ştiinţifică, pregătitoare a unei viitoare istorii a cinematografiei româneşti, va fi publicarea volumului de *Contribuţii la istoria cinematografiei în România (1896—1948)*, înaintat Editurii Academiei şi care reuneşte studii ale unor cercetători, critici de artă, teatru şi cinematografie cunoscuţi, privitoare la principalele probleme estetice ale producţiei cinematografice româneşti din epoca începuturilor cinematografiei noastre, pînă la naţionalizarea ei şi la crearea noii cinematografii socialiste.

★

Activitatea de cercetare a Secţiei de istoria artei din Cluj, care a luat fiinţă în anul 1953 sub conducerea prof. Virgil Vătăşianu, s-a concentrat, cum era şi firesc, asupra unor probleme şi aspecte ale artelor plastice, teatrului şi muzicii din această provincie, în legătură cu care au fost aduse contribuţii documentare şi analitice importante. Menţionăm în chip deosebit colaborarea de care ne-am bucurat din partea prof. V. Vătăşianu, care a redactat pentru cele două volume ale istoriei artelor plastice toate capitolele referitoare la arta medievală din Transilvania. Deşi această secţie nu mai este subordonată în nici un fel institutului nostru, nădăjduim că vom colabora cît mai strîns şi în viitor. În participarea cercetătorilor acestei secţii la toate sesiunile noastre ştiinţifice din ultima vreme vedem un semn al spiritului de colaborare care ne animă pe toţi.

★

Cîteva cuvinte se cuvine a fi spuse în continuare despre alte trei unităţi ştiinţifice ale institutului. Prima este Muzeul de artă al Academiei, constituit după cum se ştie prin donarea de către academicianul Oprescu a întregii sale colecţii, strînsă de-a lungul unei existenţe nu numai de istoric şi comentator al operelor de artă, ci şi de *connaisseur*, de fin şi avizat amator de artă. Devenită muzeu, această remarcabilă colecţie de pictură, sculptură şi grafică românească şi universală, de covoare orientale, de artă populară românească, îşi face mereu mai bine cunoscut patrimoniul prin articole şi studii, prin cataloagele publicate sau în curs de publicare, redactate de conservatorul ei, Radu Ionescu: cel al desenelor româneşti şi cel al desenelor franceze şi engleze, ca şi prin expoziţii — puţine încă din lipsă de spaţiu — (« Desenul italian în sec. XVI—XVIII » şi « Gravura franceză în sec. XIX—XX ») şi prin foarte numeroase participări la expoziţii din ţară şi din străinătate.

Celălalt muzeu al institutului, Muzeul de artă feudală, creaţie a unui alt pasionat pentru artă şi frumos, inginerul Dumitru Minovici, a organizat din anul 1964 şi pînă astăzi, cu concursul Bibliotecii Academiei şi din colecţia proprie, numeroase expoziţii însoţite de cataloage ilustrate, printre care *Legături în piele de manuscrise şi tipărituri vechi româneşti*, *Treizeci de incunabule tipărite în tipografiile din Veneţia*, *Biblioteca stolnicului C. Cantacuzino*, *Arta medaliei de la începuturile ei şi pînă în sec. XVIII*.

Un instrument de lucru deosebit de valoros pentru cercetătorii institutului şi pentru specialişti îl constituie biblioteca institutului, cea mai mare bibliotecă de istoria artei din ţară, care se îmbogăţeşte continuu — deşi încă nu în ritmul necesar — prin bine chibzuite comenzi de cărţi şi datorită schimbului de publicaţii cu 345 de instituţii şi biblioteci străine. De menţionat că, în cadrul bibliotecii, s-a realizat o bibliografie a artei româneşti între 1944—1954, se ţine la zi o bibliografie a artei româneşti în presa de specialitate străină şi s-a alcătuit catalogul cumulativ al periodicelor străine de istoria artelor de la bibliotecile din Bucureşti.

★

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

*

Din anul 1954 apare cu regularitate revista institutului, *Studii și cercetări de istoria artei*. Studiile și materialele publicate în această revistă reprezintă un capitol deosebit de important al activității institutului și o contribuție substanțială la progresul cercetărilor de istoria artei în țara noastră. Pentru difuzarea mai largă a rezultatelor acestor cercetări și pentru mai buna cunoaștere a artei noastre peste hotare a fost inițiată de institutul nostru, cu începere din anul 1964, publicarea unei reviste în limbi străine *Revue roumaine d'histoire de l'art*. Pe aceeași linie menționăm apariția în marile enciclopedii și lexicoane de artă străine (*Lexiconul artiștilor plastici ai secolului XX*, publicat la Leipzig, *Marea enciclopedie sovietică, Enciclopedia italiană de artă, Enciclopedia dello Spettacolo*) a numeroase biografii de artiști români și studii despre arta românească redactate în cadrul institutului.

Dintre acțiunile menite a face mai bine cunoscută arta noastră peste hotare, menționăm de asemenea albumul publicat de U.N.E.S.C.O. asupra bisericilor cu picturi exterioare din Nordul Moldovei (cu o prefață de acad. G. Oprescu), redactarea în colaborare cu secția de artă medievală din Muzeul de artă al R.S. România și cu Institutul de studii sud-est europene a Catalogului expoziției de artă veche românească organizată în Anglia în 1965 și în Franța în 1966, alcătuirea pentru *Revue d'Histoire du Théâtre* din Franța, în colaborare cu C.S.C.A., a unui număr dedicat istoriei teatrului românesc. Mai mulți cercetători din cadrul institutului sînt membri ai unor importante asociații internaționale de specialitate: Asociația internațională a criticilor de artă, Consiliul internațional al muzeelor, Federația internațională de cercetări teatrale. Comunicările ținute de reprezentanții institutului la numeroase conferințe și simpozioane internaționale (cităm printre ele colocviul specialiștilor în studiul civilizațiilor balcanice din 1953 de la Sinaia, colocviile și conferințele I.C.O.M. de la Paris, New York și din R.F. a Germaniei, Congresul internațional de antropologie și etnologie ținut la Moscova în 1964, conferința de muzicologie Liszt-Bartók de la Budapesta, din 1961, simpozionul Janaček din 1968 de la Bratislava, sesiunea Comitetului pentru cercetări teatrale din țările Europei centrale și orientale de la Budapesta, simpozionul consacrat aniversării Bauhausului din 1968, colocviul internațional Brâncuși de la București din 1968 etc.), conferințele despre arta românească și articolele publicate în reviste străine — mai numeroase în ultimii ani — slujesc toate aceeași nobilă cauză a difuzării valorilor artistice românești peste hotare, a integrării rezultatelor dobîndite de cercetătorii români în circuitul vieții științifice internaționale. În această privință rămîne totuși încă mult de făcut și obligațiile noastre de viitor sînt numeroase și urgente.

Considerăm că institutul își îndeplinește în bună măsură, prin cea mai mare parte a cercetătorilor săi, îndatorirea de a participa activ la întreaga viață științifică și culturală a țării, prin sesiunile științifice pe care le-a organizat — și menționăm aici în chip deosebit sesiunile ce tind să devină tradiționale ale secției de artă medievală —, prin colaborarea permanentă cu o serie de instituții de specialitate — muzeele și în primul rînd Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Direcția monumentelor istorice, uniunile de creație — cu editurile — și aici trebuie să amintim colaborarea, pentru toate domeniile artei, la *Dicționarul enciclopedic român* în 4 volume —, cu presa și radiodifuziunea, prin dialogul viu pe care-l întreținem, sub cele mai diverse forme atît cu colegii de breaslă, cît și cu publicul larg.

Am spus mai înainte că institutul nostru s-a dovedit o formă superioară de organizare a activității științifice în domeniul istoriei artei. Realizarea sa cea mai de preț ni se pare a fi statornicirea unei tradiții de cercetare temeinică, afirmarea unor criterii și metode riguroase și exigente, dar mai ales formarea unor specialiști serioși, capabili să rezolve cu competență probleme dificile de investigare și interpretare a fenomenului artistic. Avem în față încă numeroase asemenea probleme dificile de rezolvat, un program vast de activitate, care impune înainte de toate continuitatea și specializarea cercetărilor și o programare care să țină mai bine seama de priorități și de urgențe.

În etapa următoare va trebui să ducem, la bun sfîrșit tratatele de istoria artelor plastice și de istoria teatrului în România. Paralel cu aceasta trebuie însă inițiată o serie de studii și cercetări monografice aprofundate asupra unor artiști, grupări, tendințe și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

curente, îndeosebi din secolul nostru, epocă plină de contradicţii, dar în care s-au dezvoltat artişti şi s-au făurit opere de mare valoare. Va trebui să studiem aceste fenomene şi o serie întreagă de alte aspecte ale artei noastre din trecut şi de astăzi în contextul lor european, în cadrul mişcărilor generale de idei ale epocilor respective, tocmai pentru a putea defini cu adevărată rigoare şi cu putere de convingere contribuţia specifică, importantă, a poporului nostru la patrimoniul culturii universale. În această lumină şi cu acest scop va trebui să adîncim studierea relaţiilor artei vechi şi moderne cu arta ţărilor învecinate, cu arta marilor centre culturale ale Europei. Prin înfiinţarea, în cadrul institutului, a sectoarelor de istoria artei bizantine şi de istoria artei europene (de la Renaştere pînă în secolul XX), am creat posibilitatea extinderii cercetărilor asupra unor domenii a căror importanţă nu e nevoie, cred, să fie subliniată.

În programul institutului intră totodată îmbogăţirea continuă a bazei documentare existente, crearea, pentru disciplinele de care ne ocupăm, a acelor corpusuri de documente pe care se întemeiază, în ştiinţele istorice, lucrările de largă sinteză. Am inclus în planurile noastre mai numeroase lucrări de repertoriere a patrimoniului artistic naţional, mai cuprinzătoare bibliografii privind istoria muzicii, cinematografiei şi artelor plastice din România. O lucrare de mare interes ştiinţific şi, am spune, naţional este repertoriul analitic al monumentelor de artă de pe cuprinsul ţării. Ea nu va putea fi realizată — şi trebuie realizată — decît prin colaborarea tuturor specialiştilor, de la institutul nostru, din muzee şi din alte institute de specialitate.

Deplasînd poate, pentru o vreme, accentul asupra unor asemenea probleme, va trebui să păstrăm în permanenţă echilibrul între aspectul informativ şi cel formativ al disciplinei noastre, între înregistrarea exactă, dar încă exterioară, a obiectului şi efortul de a restitui fenomenului artistic, una din manifestările supreme ale gîndirii şi sensibilităţii umane, întreaga sa bogăţie de semnificaţii.

Prin tot ce am izbutit să înfăptuim mai bun pînă acum, prin tot ce ne propunem să realizăm în viitor ne străduim să dăm istoriei artelor un asemenea conţinut, să o aşezăm pe baze cît mai trainice, răspunzînd prin aceasta sprijinului generos pe care partidul şi statul ni l-au acordat în permanenţă. Chemările adresate de partid intelectualităţii de a contribui la răspîndirea valorilor culturii naţionale şi universale, la lărgirea orizontului de cunoaştere al oamenilor muncii, la afirmarea valorilor naţionale în circuitul culturii mondiale reprezintă pentru Institutul de istoria artei al Academiei direcţii şi obiective fundamentale ale activităţii sale viitoare, pe care o dorim cît mai deplin integrată în procesul vast de edificare a culturii noastre socialiste.

MIRCEA POPESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DETERMINANTE ESTETICO-SOCIALE ÎN CARACTERIZAREA ARTEI ACTORULUI DIN SECOLUL AL XIX-lea

de SIMION ALTERESCU

« Teatrul bun se reazimă pe om, pe actor. El e și decor, și atmosferă, și idee... Actorul e cu atît mai afirmat cu cît e mai despuiat de falsificările de adaos. El nu afirmă: sugerează » [1]. Repetînd acest adevăr, devenit un truism în caracterizarea artei scenice, Arghezi căuta să afirme încă o dată adevărul fundamental al teatrului, într-o perioadă în care funcția creatoare a actorului era periclitată, ori prin tendințele naturalismului mimetic, ori prin încercările de dezarticulare a structurii specifice a teatrului. Consecvent concepției sale despre teatru, criticul dramatic și mai tîrziu dramaturgul Arghezi își reconfirma principiile estetice, mărturisite încă în 1925, izvorîte dintr-o viziune obiectiv istorică asupra esenței teatrului. « Puterea teatrului cu puterea actorului realizează *teatrul total* (s.n.). Aceasta trebuie să includă întreaga emoție, întreaga valoare a vieții, tot adevărul și sugestiile, pe care imaginile artistice le redau într-o superioară chintesență a realității » [2]. Actorul rămîne deci, în orice perioadă istorică, în orice modalitate teatrală, cheia de boltă a structurii creației teatrale, a spectacolului.

Dezvoltarea istorică a teatrului, noile literaturi dramatice, cuceririle tehnice au o înrîurire directă asupra conservării sau înnoirii formelor de joc. Inovațiile de limbaj poetico-dramatic, plastic sau muzical, pot modifica și modifică viziunea de ansamblu a spectacolului ca și viziunea spectatorului asupra acestuia. Folosirea tehnicii noi de scenă are de asemenea o semnificație estetică [3]; lucru evident dacă ar fi să consemnăm doar alternativa a două ipostaze istorice: între arta teatrală a secolului trecut — teatrul scenei *à l'italienne*, nu de puține ori înăbușit de mijloacele scenice și materiale folosite, și teatrul contemporan, care folosește un cadru scenic mobil și reglabil, deschis și eliberat de servituțile proscenium-ului fix, ale deschiderii de cortină din față și chiar de platoul turnant. (Platforma turnantă a constituit cucerirea supremă a scenei *à l'italienne* în căutarea sa perseverentă, dar nu de puține ori sterilă, de a dinamiza spectacolul, de a teatraliza arta scenică.) Dar, dincolo de ambianța materială, de volumetria scenei, de fixitatea sau mobilitatea spațiilor acesteia, viziunea spectacolului este condiționată de importanța acordată activității de joc. Teatrul ca operă de artă se constituie în funcție de importanța acordată cuvîntului și jocului scenic (corpului uman) și, în dezvoltarea sa istorică, acestea sînt elementele fundamentale. Materialitatea excesivă a mijloacelor scenice din secolul trecut este înlocuită treptat cu o materializare intrinsecă a activității de joc, a limbajului și dinamicii actoricești. Dacă, așa cum spune Antonin Artaud în *Le Théatre et son double*, scena este « un loc fizic și con-

[1] T. Arghezi, *Precizări*, în *Teatrul*, nr. 4/1956.

[2] T. Arghezi, *Teatru și literatură*, în *Viața românească*, XVII, nr. 3, 1925.

[3] v. J. Jacquot, *Présentation*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, 1963. (« . . . La structure de la salle, autant que l'organisation de la scène, aura son incidence sur la composition dramatique, comme sur l'interprétation », p. 8.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cret » care trebuia umplut, nu este mai puţin adevărat că ea este făcută să vorbească « un limbaj concret... un limbaj fizic, material şi solid ».

Scena a fost şi este locul celor mai mari libertăţi. Infinitatea de concepţii şi viziuni artistice, care au generat o artă a spectacolului în funcţie de folosirea acestui cadru evanescent, oscilează între convenţionalismul simetriei îngheţate a teatrului clasic şi noţiunea complexă a teatrului total, a spectacolului total în care cuvîntul devine materie, acţiune şi mişcare, în care actorul crează imagini vii, evidente şi concrete, nu de puţine ori agresive. În evoluţia teatrului s-a încercat adesea contestarea rolului cuvîntului, dar nu urmărindu-se întotdeauna aceleaşi finalităţi estetice. Jules Renard exaltă cultul tăcerii, cuvîntul dovedindu-se incapabil să redea puritatea gîndirii. Cîteva decenii mai tîrziu, Eugen Ionescu optează pentru tăcere sau, paradoxal, pentru un retorism dezarticulat şi incongruent, deoarece cuvîntul se dovedeşte, în concepţia sa, a fi inutil, un paravan al vidului sufletesc al omului contemporan. Dar teatrul nu este o artă auditivă, nu-i numai o artă a cuvîntului, ci este o artă vizuală, o artă a dinamicii în care cuvîntul devine un instrument şi un mijloc pentru a crea o anumită formulă teatrală corespunzătoare mediului şi epocii, ambianţei emoţionale a unei societăţi. Limbajul poetic, elementele materiale ale scenei sînt mijloace cu care se realizează spectacolul. Elementul lor catalizator este actorul. Influenţat de acestea (dramaturgia şi structura scenică condiţionează compoziţia jocului), actorul este cel care valorifică exigenţele poemului dramatic şi tot el cel care modelează structura scenică. Funcţia actorului nu se limitează la realizarea unui *analogon psyhosomatic*. Complexitatea activităţii sale creatoare determină şi condiţionează, în fond, însăşi structura, caracterul şi varietatea formelor teatrale. Aşa cum teatrul, ca structură arhitectonică, se compune din două părţi — una destinată colectivităţii de joc şi cealaltă publicului —, acesta nu se constituie ca fenomen de creaţie decît în dualitatea spectacol-public, în intîlnirea, distantă sau fierbinte, dintre actul colectiv şi sintetic de creaţie şi actul colectiv de receptivitate emoţională a publicului.

Simplificînd, dar fără a ne îndepărta de realitate, teatrul este în fond locul de intîlnire dintre actori şi spectatori, iar spectacolul — ca act de creaţie — se realizează numai prin schimbul permanent dintre sală şi scenă. Actor şi spectator, scenă şi public, sînt două lumi complementare şi în funcţie de ele se edifică viaţa teatrală, în funcţie de ele trebuie şi pot fi discutate toate marile probleme ale acestei arte complexe.

În evoluţia în timp a teatrului se nasc o multitudine de forme şi concepţii asupra raporturilor dintre cele două elemente primordiale. Dar dincolo de varietatea şi consecuţia lor există în teatru o constantă fundamentală, un factor care rămîne permanent mijlocul de transmisie al sentimentelor şi acţiunilor umane esenţiale: actorul, « un cœur où réside ce pouvoir de communication durable, sans lequel le théâtre se réduirait à une série d'événements discontinus » [4].

Raportul dintre actor şi spectator ridică problemele majore ale modului în care este creată iluzia scenică, problemele participării şi comuniunii teatrale. Fiecare etapă istorică se defineşte printr-un anumit raport între spectacol şi public, corespunzător dramaturgiei reprezentate, modului de reprezentare, de interpretare scenică al acesteia, dar în aceeaşi măsură şi modului în care societatea îşi reprezintă lumea la un moment dat. Evoluţia teatrului este influenţată de evoluţia socială, morală şi tehnică a societăţii, de schimbarea şi dezvoltarea gustului estetic, de curente, şcoli sau mari personalităţi inovatoare, dar în primul rînd de modificările succesive şi calitative ale iluziei dramatice, de modul în care este acceptată sau respinsă iluzia dramatică. Natura judecăţii asupra iluziei scenice « funcţionează ca o lege obiectivă care condiţionează dialectic existenţa teatrului şi a raportului dintre actori şi spectatori, dintre spectacol şi public » [5]. Teatrul secolului al XIX-lea şi din primele decenii ale veacului nostru a fost un teatru supus efectelor artistice determinate de condiţionarea reciprocă dintre mijloacele tehnice şi mijloacele de expresie. Mijloacele tehnice au slujit cu o fidelitate încăpăţînată estetica iluziei, a miraculosului. Scena « italiană », singura de

[4] J. Jacquot, *ibidem*.

[5] A. Villiers, *Rapports de l'acteur et du spectateur comme condition d'une architecture*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, p. 85—90.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conceput, la un moment dat, a oferit teatrului, timp de secole, o « cutie cu iluzii », cadrul « unei ferestre deschise asupra unei lumi văzută de la distanţă » [6]. Acest fel de teatru « tablou », care obligă spectatorul la pasivitatea privitorului de pictură, este caracteristic întreg secolului al XIX-lea.

La noi, ca şi în alte ţări europene, teatrul secolului trecut este adesea un teatru de divertisment, un teatru antrepriză comercială, în care fastul decorurilor, multitudinea maşinăriilor pentru creat efecte sînt puse în slujba unei dramaturgii căreia de cele mai multe ori încearcă să-i ascundă sărăcia [7]. Este curios că în timp ce artele plastice se eliberează de constrîngerile spaţiale canonizate de Renaştere, teatrul şi scenografia (artă care organizează spaţial spectacolul) rămîn pentru vreme îndelungată tributare decorurilor în perspectivă, vizionării axiale a spectacolului ca « o secţiune plană prin conul optic constituit de ochiul spectatorului şi razele care-l întîlnesc în toate punctele spaţiului reprezentat » [8]. Este vorba de ceea ce am putea numi pe scurt *perspectiva italiană* sau *perspectiva clasică* în teatru. Pentru a exemplifica afirmaţiile anterioare asupra rolului tehnicii în modificarea formelor de expresie teatrală ar fi suficient să arătăm importanţa majoră pe care a avut-o lumina (în cazul nostru electricitatea), care a destrămat pur şi simplu farmecul straniu al « cutiei cu iluzii », a amplificat rolul regiei, a pus actorii în valoare, a subliniat dramatismul textului, contribuind la crearea unui spaţiu teatral în permanentă transformare şi care anulează locul de joc convenţional al « scenei italiene ».

Majoritatea încercărilor de reformă teatrală, încă la sfîrşitul secolului trecut, sînt legate de tendinţa de înfrîngere a perspectivei italiene, de strădania continuă de a dinamiza spectacolul, de a teatraliza teatrul. Majoritatea mişcărilor inovatoare din acea vreme au loc însă în săli cu o arhitectură refractară inovaţiei. (Şi teatrele noastre, din Bucureşti, Iaşi, Cluj, Arad, Oraviţa, Oradea, Sibiu, erau ca şi majoritatea celor din Europa centrală teatre de stil baroc, cu loji şi balcoane, cu scenă cu culise, cu o construcţie de scenă « à l'italienne », destinate unui teatru al iluziei, al reprezentaţiilor patetice, al gesturilor grandilocvente [9]). De aceea Appia, Craig, Copeau, Reinhardt pentru a evita compromisul pornesc întotdeauna de la transformarea spaţiului de joc. Nu este vorba întotdeauna de o arhitectură nouă, ci mai ales de preocuparea de a găsi şi crea noi spaţii de joc şi totodată un nou spaţiu destinat publicului, a unei săli sau incinte în care spectatorul să nu mai fie diferenţiat din punct de vedere estetic şi social în funcţie de locul pe care îl ocupă în loji sau în « paradis ». Pentru a înfrînge iluzia artificială realizată pe scena închisă, Ad. Appia suprimă rampa şi cortina, Max Reinhardt introduce scena în sală; dar toate încercările de reformă a spaţiului de joc sînt legate de preocuparea pe care regizorii de la sfîrşitul secolului o manifestă nu numai pentru spectacol în sine, cît pentru sporirea expresivităţii jocului actoricesc. Urmărind *teatralitatea pură*, Gordon Craig încadra actorul în scenografia unor volume arhitecturale realizate din umbră şi lumină. În acest fel regizorul englez încerca să-i dea actorului posibilitatea să realizeze exprimarea sentimentelor printr-o expresie artistică mai puternică decît sentimentul însuşi.

Evoluţia teatrului este legată de reforma şi estetica nouă a spaţiului de joc. Tentativa de a rupe cu « perspectiva italiană » presupune un îndelung şi complicat proces în care soluţiile au alternat între sala şi scena simultană, între scenele simultane verticale ale lui Mayerhold şi scenele inelare, între teatrul mobil şi teatrul transformabil. Organizarea spaţiului de joc cunoaşte tendinţa generalizată a căutării unei scene deschise. În aceasta se recunoaşte importanţa pe care regizorii reformatori o acordă actorului în cadrul scenei. Pe « scena italiană » actorul crează iluzia unei alte lumi şi solicită doar într-o măsură redusă adeziunea

[6] D. Bablet, *La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne* (p. 15), (« Le cadre de la scène est l'équivalent du cadre du tableau, qui détache une portion d'espace figurée selon les lois illusionistes », p. 15.)

[7] Francezii numesc acest teatru « la boîte d'optique », englezii « peep-show-stage », iar germanii « Guckkastenbühne ».

[8] J. Polieri, *L'image à 360° et l'espace scènique nouveau*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne* (p. 131–132).

[9] Scena Teatrului Naţional din Bucureşti, reconstruită spre sfîrşitul secolului trecut (1897) de către casa Lehman din Germania, a fost modernizată după cerinţele teatrului european fiind înzestrată cu scenă de fier cu podium de lemn, cortină de fier şi sistem de iluminat, V. *Literatură şi artă română*, nr. 11, an. I, 1897.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sau contestarea publicului. Actorul închis în cutia « scenei italiene » joacă mai mult pentru sine. Pe scenele deschise, în care cel de-al patrulea perete, transparent pentru public și opac pentru actori, dispare, actorul este în contact direct cu publicul, joacă pentru acesta încorporîndu-l în lumea iluzorie a personajului. Scena închisă a impus actorilor secolului trecut virtuozitatea efectelor, cultul vocii, « l'interprétation des bras en l'air », cum o numește Gémier. Scena deschisă a modificat plastica actorului, l-a obligat să se adapteze raporturilor spontane dintre scenă și sală, dintre el și public, i-a lărgit orizontul repertoriului. Dar, pînă în momentul în care « scena italiană » își va pierde hegemonia și va deveni doar o formă de teatru printre multe altele va trece o îndelungă perioadă. Aproape întreg secolul al XIX-lea constituie pentru creaţia actorului o epocă de constrîngere generată de raporturile dintre scenă și public, de repertoriu, de perspectiva clasică a scenografiei, de recuzita abuzivă sau de excesul de tehnicitate. Jean Vilar, referindu-se la arta actorului din trecut și de azi, riscă afirmaţia că însuși stilul actorului nu este în fond decît rezultatul constrîngerilor căruia acesta îi este supus [10].

Actorul secolului al XIX-lea, actorul romantic sau verist, se identifică cu personajul, adoptă un mod de iluzionare specific « scenei italiene ». Actorul modern *demonstrează* personajul; jucîndu-l în faţa spectatorilor el îl comentează și impune un alt mod de iluzionare. Iluzia e construită în jurul personajului, într-un spaţiu imaginar, creat și transformat fără ajutorul culiselor și cortinei, dar cu ajutorul publicului, acestuia fiindu-i solicitată participarea imaginativă în creaţie [11].

★

« O estetică integrală a teatrului, spunea Tudor Vianu, implică o estetică a dramei completată cu una a actorului și cu una a spectacolului » [12]. În cursul ţinut la Academia de studii teatrale a Teatrului Naţional din București, iniţiată de Alexandru Mavrodi în iarna anului 1932, Tudor Vianu încerca să schiţeze o estetică a artei actorului. El pornea de la definirea actorului ca fiind « un artist al corpului său » care caută să realizeze « evadarea într-o individualitate străină », folosind modificarea fizionomiei, a atitudinii corporale, inflexiunile vocii, variaţia debitului verbal.

Ca mulţi cercetători ai specificităţii creaţiei actoricești, Vianu pornea de la problema fundamentală a personalităţii actorului în procesul de dedublare raţională, postulînd o premisă care demonstra, *ab initio*, că esteticianul român considera esenţială în arta actorului mobilitatea fizică, capacitatea actorului de a anula reacţiile, reflexele și habitudinile proprii pentru a-și însuși acţiuni motrice, ticuri și habitusuri corporale ale individualităţii pe care o reprezintă. « Aspiraţia de a ieși din individualitatea proprie și de a intra în forma unei individualităţi străine este tendinţa fundamentală pe care o dezvoltă arta actorului » [13]. Orice încercare de definire estetică a artei actoricești nu poate întîrzia în a-și exprima atitudinea în problema raportului dintre actor și rolul interpretat, a alternativei sentiment-luciditate în procesul de creaţie. Pornind de la originile acestei dispute estetice, începută de R. de Sainte Albine *(Le Comédien)* și Riccoboni *(L'Art du Théâtre)* cu secole în urmă, polemica se poartă între opiniile celor care consideră că jocul actoricesc decurge dintr-un sentiment autentic sau, dimpotrivă, dintr-o activitate lucidă care are la bază, ca singur sentiment posibil unul *pur atitudinal* și, care însoţește procesele reflexive. « Trăsăturile caracteristice ale jocului actorului nu pot fi rodul impulsivităţii, ci al unei atitudini reflexive care studiază și imită natura » [14]. Adept al esteticii lui Kjerbüll-Petersen, Tudor Vianu subscrie la ideea că « numai prima din etapele procesului creator este străbătută de sentiment, aceea a asimilării emoţionale a rolului, pe cînd etapele următoare în care actorul își însușește rolul pe cale reflexivă și îl coordonează în unitatea spectacolului, pînă în momentul în care atinge stadiul producţiei publice sînt dominate mai degrabă de inteligenţă critică și lucidă » [15].

[10] J. Vilar, vorbind despre Festivalul teatral de la Avignon, spunea: « Le style, c'est l'artiste contraint ».

[11] J. Jacquot, *op. cit.*, p. 233 și urm.

[12] T. Vianu, *Arta actorului*, București, 1932, p. 11.

[13] *Ibidem*, p. 14.

[14] *Ibidem*, p. 53.

[15] *Ibidem*, p. 61.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În fond, problema capitală a esteticii actorului, indiferent de școala, curentul sau stilul căruia îi aparține, este demonstrarea modului în care actul de joc (actul dramatic) include viața intelectuală, afectivă și organică a actorului și prin ce mijloace. Că jocul presupune o profundă stare de surescitare sau că apariția în scenă este însoțită de o stare de beție emoțională sînt adevăruri care însoțesc istoric arta actorului în toate epocile și în toate formele de manifestare ale interpretului scenic. Ceea ce constituie însă interesul major al caracterizării actorului este evoluția sa în timp, schimbările care intervin în arta actorului sub influența societății, a timpului, a modelor, a școlilor, și care provoacă modificări ale însăși structurii sale psihologice ca și a modalității de expresie. Este vorba deci de interesul pe care-l prezintă, pentru istoricul de teatru, stabilirea coordonatelor psihice și fizice ale procesului de creație interpretativă, pentru a putea intui și ulterior caracteriza personalitatea unui actor, profilul unui ansamblu artistic sau al unui stil de interpretare.

Preocuparea noastră se referă la arta teatrală dintr-o perioadă în care arta actorului trăiește declinul unor mijloace de interpretare și afirmarea principiilor de creație ale teatrului modern. Analiza și aprecierea valorică a calității actului de creație scenică de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului nostru se pot exercita deci urmărind procesul complex și multilateral al tranziției artei actorului de la solemnitatea gravă a teatrului convențional, bazat pe un joc exacerbat de desfășurarea mijloacelor fizice și tarat de o interpretare emotivă și simbolistică violentă, spre un teatru pătruns din ce în ce mai mult de spiritualitate, de poetism, un teatru în care actorul va deveni din ce în ce mai sensibil la măreția tragică și transcendența poetică, din ce în ce mai apt să convertească poezia dramatică într-o poetică a jocului scenic.

Arta actorului din secolul al XIX-lea este legată de capacitatea din ce în ce mai mare a teatrului de a reda pe scenă viața spirituală, de renunțarea la ceea ce este cel mai ușor accesibil auzului și văzului, latura exterioară a artei actorului. Antoine, propunînd la sfîrșitul secolului o « Cartă a actorului nou » și Stanislavski o nouă « Etică » a actorului considerau educarea senzorială ca fiind cheia de boltă a artei actorului: cunoașterea și stăpînirea senzațiilor în scopul stăpînirii expresiei corporale (« Il faut d'urgence relever la culture spirituelle de l'acteur au niveau de sa culture corporelle ») [16]. Arta actorului din secolul al XIX-lea străbate o traiectorie care pornește de la tiparele imuabile ale *emplois*-urilor, întîlnește specia actorilor cu prea mult temperament sau modelele de virtuozitate ale « monștrilor sacri », pentru a ajunge la mijloace de expresie corporală și educație senzorială care fac ca actorul să-și *îndeplinească* sarcinile de creație și nu să le *trăiască* recurgînd exclusiv la sentimente. Este vorba de o revenire la principiul fundamental al Paradoxului lui Diderot. Temperamentalitatea, sentimentalismul, intuiționismul creației actoricești pot fi ocolite numai dacă actorul se ridică, prin inteligență, deasupra emoției proprii; numai dacă actorul va realiza că procesul de formare al emoției nu este același într-o întîmplare reală sau în cazul unei reprezentări estetice. În cea de-a doua ipostază actorul trebuie să rămînă lucid, căci emoția alterează întotdeauna funcția intelectuală.

Relația dintre actor și rolul jucat este cea care determină modalitatea de interpretare. Este vorba de un proces complex care vizează raporturile dintre o ființă vie și un personaj imaginar și a cărei rezultantă este în funcție de gradul de identificare dintre interpret și personajul fictiv. Funcția actorului, variabilă în timp și spațiu, este determinată de mediul social și psiho-social din care actorul face parte. Personalitatea artistică a actorului nu poate fi însă definită decît prin examinarea etapelor de creație ce intervin în relația actor-personaj, a modului în care actorul dă o existență concretă unei entități imaginare, a modului în care comunică sensul unui caracter sau al unei situații printr-o gestică coerentă și transmisibilă. Spunem relație între *actor* și *personaj* și nu între *actor* și *rol*, deoarece rolul este doar simbolul care exercită o considerabilă putere de atracție asupra actorului prin forța sa pasională, prin modul în care se impune actorului ca un model ce satisface aspirațiile sale sociale și estetice, curiozitatea în descoperirea unei figuri imaginare, noi, pe care ar putea s-o reprezinte și care poate impune și mijloace originale de întruchipare. Astfel simbolul rolului capătă

[16] C. Stanislavski, cf. A. Villiers, *Le personage et l'interprète*, Paris, 1959, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru actor o personalizare, devine un subiect de interpretare, o conștiință de creat artistic, devine un *personaj* care solicită actorului o muncă ascunsă de ordin psihologic și fiziologic prin intermediul căreia este descoperit și construit personajul dramatic. Aci se află nodul gordian al artei actorului, în modalitatea raporturilor stabilite între actor și personaj, în felul în care actorul reușește să transforme marile roluri ale dramaturgiei în simboluri, prin personalitatea sa artistică. În fond, arta actorului din secolul trecut se înscrie între artificialitatea și arbitrarul noțiunii de *emploi* — noțiune care corespunde imaginii pe care actorul și-o face asupra tipurilor de roluri pe care le poate juca și totodată asupra numărului de personaje posibile pe care le poate cunoaște *a priori*, noțiune care osifică teatrul și limitează capacitatea de creație a actorului — și tendința teatrului modern în care « actorul este atras de dorința de a-și exercita capacitatea personală de reprezentare, de dorința de a ieși din limitele unei culturi teatrale restrînse » [17].

Trecînd în planul repertoriului această mare mutație a artei scenice a secolului trecut, se poate spune că este vorba de trecerea de la repertoriul de vodevil și melodramă, mai tîrziu de la teatrul de bulevard, de la clasificările rigide și prestabilite ale acestor genuri dramatice la dramaturgia modernă, la drama socială și de idei, care suprimă imuabilitatea *emplois*-urilor și automatismele, impune un proces de creație prin care actorul edifică imaginea scenică a personajului prin intermediul individualității și personalității sale artistice. (« En ce cas le comédien serait le médiateur qui, dans certains types de sociétés, réaliserait la synthèse de la liberté dynamique cachée et de la conscience collective » [18].)

Actorul devine în teatrul modern creatorul original al unor comportamente imaginare, interpretul sensibil dar lucid al sentimentelor prin intermediul limbajului vorbit sau corporal. De la rolul din trecut, de prezentator patetic al unor pasiuni absolute, de interpret resemnat al unor eroi victime ale fatalității, actorul modern devine creatorul unor imagini concrete ale vieții sociale, devine conștient de propria sa capacitate de a influența structura societății, dezvoltînd o nouă formă de participare socială.

Fenomen caracteristic teatrului secolului al XIX-lea din țările Europei răsăritene și centrale, instituționalizarea teatrelor ca și a meseriei de actor are consecințe importante asupra rolului pe care actorul îl va exercita în societatea vremii. Trupele de actori, asociațiile și societățile dramatice constituie un mediu efervescent din punct de vedere artistic și social. În lăuntrul acestora se naște frămîntarea creatoare și dorința de a corespunde idealului social și estetic al societății. Ele încearcă prin artă să determine o fuziune a conștiințelor. Teatrul românesc a cunoscut încă de la începutul secolului trupe constituite. Nomadismul actorilor a avut un caracter particular, cel al actorilor itineranți care, o dată cu căutarea unui public, urmăreau, de cele mai multe ori, și difuzarea teatrului în medii care nu avuseseră contact cu această artă. Trupele străine prezente mai ales la jumătatea secolului au adus în țările române teatrul clasic francez și opera italiană. Trupele și actorii itineranți, turneele actorilor principali au avut însă un rol de seamă în răspîndirea culturii teatrale originale, în unificarea vieții intelectuale și a culturii naționale, în trezirea atracției exercitată de teatru asupra păturilor sociale străine de fenomenul artistic. Primii diletanți români reprezintă la începutul secolului tragedia antică sub unghiul de incidență al unor manifestări sociale care urmăreau realizarea unei comuniuni a conștiințelor. Comedia alcătuiește însă repertoriul prin care actorii diletanți urmăresc stigmatizarea aluzivă, dar transparentă, a viciilor societății.

Adoptarea profesiunii de actor a fost, uneori, rezultatul desprinderii de clasă. Matei Millo optează pentru actorie din vocație, dar el se înscrie în acțiunea generală care urmărește participarea tuturor păturilor sociale la un sistem de valori culturale naționale. Actorii au jucat un rol important în răspîndirea artei teatrale clasice în România și cu toate că pînă tîrziu mentalitatea burgheză a condamnat în actor « histrionul », « boemul » sau « perver-

[17] J. Duvignaud, *L'Acteur, Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 210 și urm. (Duvignaud definește *emploi*-ul prin normele particulare ale unei epoci și ale varietății tipurilor umane admise de un grup mai mare sau mai restrîns și căruia îi conferă un statut de figură reprezentabilă posibilă: Cocheta, Tatăl nobil, Amureuza, Trădătorul etc.; *emplois*-uri fixate și acceptate atît de actori cît și de public.)

[18] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

titul », acesta a devenit curînd un simbol al apărării libertății în viața socială. Actorii au contribuit din plin — deși rămași nu puțină vreme în marginea societății — la fuziunea conștiințelor într-o perioadă de structurare a însăși conștiinței naționale. Actorul a devenit curînd simbolul « libertății umane care începea să se afirme sub diferite forme » [19]. Costache Caragiale, Matei Millo, Mihai Pascaly, Gr. Manolescu, Ar. Romanescu au pătruns în conștiința societății secolului trecut așa cum pătrunseseră mai devreme în conștiința popoarelor din Europa occidentală Clairon sau Lekain, Garrik sau Iffland.

Actorul, cu toată libertatea sa limitată de constrîngerile societății, cantonat îndelungă vreme în lumea restrînsă a teatrului, supus vicisitudinilor nomadismului sau normelor unei organizări riguroase, prejudiciat adesea de relațiile cu statul subvenționant, a reușit să se impună ca un factor catalizator al conștiinței sociale. Chiar potrivnică, societatea vremii și-a găsit, totuși, în teatru și în slujitorii săi expresia culturală a evoluției și modernității acesteia. Atunci cînd spre sfîrșitul secolului au apărut personalitățile artistice dominante, actorii de tip modern (Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara, Aglae Pruteanu ș.a.), care au impus concepții de joc și stiluri de interpretare, ei nu s-au confundat cu « monștrii sacri » ai teatrului occidental și au impresionat publicul în primul rînd prin activitatea lor scenică și mai puțin prin biografiile lor. Preocuparea pentru biografia personală se traduce adesea în consemnarea experienței artistice, în redactarea jurnalelor și amintirilor care dezvăluie viața profesională, *credo*-ul artistic al actorului. Actorii de la sfîrșitul secolului depășesc interdicțiile vieții sociale, ocupă un loc nou în societate, se realizează în public și prin public și capătă totodată rolul unor pedagogi; ei devin, în rînd cu ceilalți artiști, creatori și se integrează vieții sociale.

La sfîrșitul secolului trecut teatrul românesc cunoaște, o dată cu întreg teatrul european, tipul actorului modern, dedicat exclusiv artei sale, preocupat să-și apere concepția artistică și idealul etic. Actorul cîștigă o dată cu libertatea de creație și recunoașterea sa de creator independent. Actorii români de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, la fel ca și colegii lor europeni, încearcă să găsească modalitățile dramatice cele mai expresive, cu cea mai mare audiență și receptivitate în public. Stilul lor de joc capătă dubla semnificație a unei opțiuni corespunzătoare exigenței estetice și dezideratului social. Aceasta și explică, parțial, faptul că actorul devine acum, foarte frecvent, și regizor. Cumularea calității de actor-regizor îi dă posibilitatea nu numai să-și slujească concepția dramatică, ci să o și impună colectivului de creație și s-o transmită publicului. În aceasta rezidă calitatea sa nouă de creator și pedagog. Grigore Manolescu, C. I. Nottara, St. Iulian îl preced pe Davila *regizorul*, cel care va crea adevărata noțiune de trupă, de grup artistic de creație, care înmănunchiază personalitățile actoricești sub semnul unei concepții unitare și al principiilor creației colective. Prezența actorilor-regizori la sfîrșitul secolului trecut — chiar dacă activitatea lor regizorală este condusă de preocuparea pentru identificarea cu personajul, de o viziune actoricească — constituie confirmarea cea mai convingătoare a gradului de maturitate atins de arta interpretativă. Actorul-regizor sprijină în primul rînd actul creator al interpretului, îi orientează creația și îi asigură libertatea de creație pe care i-o va recunoaște în viitorul foarte apropiat însuși regizorul profesionist.

Actorul, « ce personage hybride, solitaire, souvent hérétique ou non conformiste, qui peut, avec son corps, rendre convaincant et réel un monde de fiction » [20], devine la sfîrșitul secolului al XIX-lea un catalizator lucid al conștiințelor sociale. Activitatea de joc a actorului devine rezultatul unui proces conștient de creație care urmărește realizarea unor simboluri de participare adresate conștiinței publicului. Ponderea ce o capătă actorul în teatru este consecința capacității sale sporite de a reprezenta din ce în ce mai convingător, mai credibil și mai accesibil eroii unei dramaturgii care accentuează rolul său social.

Arta actorilor de la începutul secolului al XIX-lea, chiar dacă legată încă de neoclasicismul stilului « nobil », reprezintă totuși un mod de comunicare social, iar pateticul acestei arte nu împiedică deloc fuziunea dintre actor și public, participarea afectivă a acestuia din

[19] G. Gurvitch, *Déterminismes sociaux et liberté humaine*, Paris, 1955, p. 271.

[20] J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

urmă. În timp, în deceniile următoare, arta actorului evoluează consecvent spre naturaleţea atitudinii în scenă, spre renunţarea la emfază şi adoptarea dicţiunii fireşti, spre întruchiparea și reprezentarea vieţii prin intermediul unui limbaj artistic din ce în ce mai accesibil. Interpreţii repertoriului de dramă romantică şi melodramă își apropie maniera de joc de capacitatea de receptivitate a publicului; devin din ce în ce mai accesibili. Mihai Pascaly de pildă, cap de școală al familiei de actori pomeniţi mai sus, ca şi Frédérik Lemaître în teatrul francez, apropia prin creaţia personajelor sale « două nivele distincte ale realităţii sociale: al melodramei, privită cu superioritate de « cultivaţi », şi cel al teatrului clasic, privit cu suspiciune de publicul de melodramă »[21]. Elementele emoţionale ale teatrului de melodramă impresionează puternic — prin jocul actorilor — conștiința publicului; de aci şi preferinţa îndelung manifestată a publicului nostru pentru acest gen de teatru şi implicit perpetuarea manierei de joc corespunzătoare. Spre sfîrşitul secolului însă, o dată cu apariţia spiritului critic caragialian, personajele care ridiculizează farsa patriotismului şi morala unei societăţi care trăiește sub imperiul compromisului cîștigă opţiunea estetică şi socială a publicului. Reprezentarea de către actori a unei tipologii actuale apropie arta interpretativă de înţelegerea și afectivitatea publicului și va influenţa evoluţia artei actorului. Îndepărtîndu-se de modalitatea specifică de reprezentare a dramei romantice şi a melodramei, actorul se îndreaptă spre un nou mod de reprezentare a acelor personaje care cîștigă sufragiile critice ale publicului sau care trezesc în conștiința acestuia ecoul puternic al « cazurilor » dramei sociale moderne.

Sensul evoluţiei artei actorilor români, ca şi al actorilor din teatrul european, este cel al realizării unei coincidenţe din ce în ce mai mari între modul de reprezentare al personajului dramatic şi gradul de receptivitate al publicului. Este vorba în fond de afirmarea unui mod de interpretare care tinde să facă cît mai permeabile sentimentele și ideile personajului dramatic modern sau clasic.

[21] *Ibidem*, p. 150.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SPECTACOLUL ROMÂNESC ÎN PRIMELE DOUĂ DECENII ALE VEACULUI XX

de LETIȚIA GÎTZĂ

Ecou al unei mișcări mai largi, de anvergură europeană, și paralelă cu ea, problema modernității teatrului se pune și la noi în primele două decenii ale acestui veac, în alți termeni însă și vizînd alte obiective decît cele propuse de reprezentanții avangardei, de Appia și Gordon Craig, de Reinhardt sau de Meyerhold. Reacții declarate împotriva naturalismului nu se vor produce pe scena românească decît după primul război mondial, dar procesul de revizuire a valorilor și de restructurare a concepțiilor despre arta teatrală va începe o dată cu venirea lui Davila la direcția Teatrului Național (1905 – 1908 și 1912 – 1914)și cu activitatea desfășurată de acesta în cadrul companiei sale particulare (1909 – 1912).

Dincolo de patimile momentului și de adversitățile create prin răsturnarea violentă a tradițiilor, i se recunoaște lui Davila în unanimitate capacitatea animatorului de înaltă vocație, a inițiatorului unei noi directive și niciodată nu se va sublinia îndeajuns importanța contribuției sale – piatră de hotar în evoluția modernă a artei teatrale românești. Cu un imens potențial de energie creatoare și în același timp « un mare făuritor de energii », cum îl va denumi Nottara în amintirile sale, Davila vizează prin activitatea sa înnoitoare în primul rînd problemele creației scenice, dar implicit sînt repuse în discuție principiile de bază ale vieții noastre teatrale, structura și legile ei de organizare.

Ceea ce impresionează este poate nu atît noutatea ideilor sale, cît forța lor de șoc în consecuție directă, ceea ce surprinde este atacul frontal și pe multiple planuri al unor probleme de acută importanță pentru îndeplinirea normală a atribuțiilor directoriale, pentru recîștigarea unor drepturi pierdute după plecarea lui Ion Ghica din fruntea Societății dramatice, de-a lungul numeroaselor directorate care s-au succedat. În tot acest răstimp, neîncetate au fost protestele împotriva lipsei de pricepere și de interes a conducătorilor Teatrului Național și răspicat s-au formulat nu o dată cerințele de calificare pe care ar trebui să le întrunească omul chemat să dirijeze destinele primei noastre scene. Repetate au fost de asemenea propunerile de modificare a legislației teatrale din 1877, evident depășite, și mereu prezentă în presa vremii s-a făcut simțită insatisfacția față de condițiile în care se desfășoară munca artistică pe scena națională. După un deceniu de la înființarea Societății dramatice, D. D. Racoviță analizează retrospectiv în *Revista nouă* situația artei noastre teatrale și, în afara cîștigurilor reale pe care le înregistrează scena românească prin prezența cîtorva mari actori ca Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Iulian sau Nottara, criticul reține, ca o observație de principiu, absența totală a unui program, a unei norme diriguitoare căreia să i se supună întreaga activitate a teatrului. Lipsește, după părerea sa, principiul muncii sistematice, știința de a realiza constant acel raport de strînsă intercondiționare între repertoriu și trupă și între acești doi factori și public și, anticipînd cu aproape 20 de ani o idee de căpătîi din programul reformator al lui Davila, criticul notează în concluzie: « Lipsește autoritatea independentă și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luminată (. . .) care ar putea ajunge să se impună tuturor actorilor, fără deosebire de valoarea lor personală și care cunoscînd deplin puterea fiecăruia să-i aibă pe toți la îndemînă ca pe niște cantități fixe cu care să lucreze aproape matematic în combinațiile sale »[1]. Ar fi putut fi Caragiale omul acesta, așa cum a și dovedit-o în scurta sa trecere pe la direcția Teatrului Național (stagiunea 1888 — 1889), dar fluctuația continuă la fel de arbitrar ca și jocul intereselor politice și, după încă trei directorate, cînd, alarmantă, problema reorganizării teatrului reintră în discuția cercurilor oficiale, situația se arată a fi aceeași. În propunerile sale pentru un proiect de reformă, N. Petrașcu, directorul revistei *Literatură și artă română* pleacă de la constatarea aceleiași stări de confuzie în ceea ce privește exercitarea prerogativelor de conducere, a aceleiași lipse de autoritate ierarhică, de la evidența aceluiași spirit de îngăduință vinovată față de slabele producții ale dramaturgiei originale și față de componența repertoriului în general, pentru ca să încheie cu atacarea unei probleme devenite de primă importanță pentru arta spectacolului, relevînd « nevoia azi cea mai simțită a unei direcții de scenă capabile și energice »[2]. E mai mult decît probabil că Davila, cronicar dramatic al revistei la acea dată, a fost și principalul consilier al raportorului, pentru că propunerile de remediere formulate acum vor fi punct cu punct respectate în programul său concret de lucru ca director al Teatrului Național și pentru că propriul său proiect de modificare a legii teatrelor, redactat cîțiva ani mai tîrziu, va avea în vedere absolut aceleași obiective[3]. Era clar că o schimbare de fond în practica artei scenice nu se putea produce decît ca urmare a unei noi legiferări, dar, pînă la înfăptuirea ei, Davila încearcă o reintrare a atribuțiilor directoriale în legalitatea curentă și ceea ce nu obține prin lege obține prin voință și pasiune și ceea ce nu realizează prin bună înțelegere rezolvă prin sancțiuni interne, prin rezilieri de contracte și acțiuni în justiție. Ca director general al teatrelor, ca titular al acestui post de mare influență și care-i înlesnește o activitate independentă, va avea de înfruntat însă o puternică și solidară rezistență desfășurată pe fronturi largi, o întreagă mișcare de opinie, interpelări în parlament și campanii de presă *.

Dislocarea de pe chiar prima scenă a țării a unor poziții îndelung apărate a făcut și mai grea bătălia pentru instaurarea unei noi concepții de teatru, dar Davila e omul intransigențelor și al măsurilor radicale, are conștiința competenței sale și simțul autorității, are tentația riscului și voluptatea puterii. Și dacă n-a vrut să dărîme idoli ori să demitizeze reputații bine constituite, a perseverat în descoperirea unor noi talente cărora le-a înlesnit ascensiunea ca principali colaboratori ai săi.

S-ar putea face o imagine asupra stilului de muncă al lui Davila la conducerea Teatrului Național chiar și numai din documentele de arhivă, din aceste consemnări zilnice care degajă respirația febrilă a unei activități « fără răgaz și fără milă » (după propriile lui aprecieri), a unei permanente prezențe în asolut toate problemele care interesează existența materială a instituției și progresul său artistic. Spiritul de claritate și precizie cu care coordonează treburile administrației interne se unește cu rigoarea pe care o impune în procesul creației scenice[4]

[1] D. D. Racoviță, *Teatrul nostru*, în *Revista nouă*, 1887, anul I, nr. 1, p. 36.

[2] N. Petrașcu, *Asupra reorganizării instituțiilor de artă* (Memoriu asupra mijloacelor de îmbunătățire ce s-ar putea aduce instituțiilor și școalelor noastre de artă, prezentat d-lui dr. I. C. Istrati, Ministrul Cultelor și Instrucțiunii), în *Literatură și artă română*, 1899, an. IV, nr. 2, p. 336.

[3] Vezi memoriul adresat de A. Davila ministrului Cultelor și Instrucțiunii pentru modificarea legii teatrelor (rezolvarea contradicțiilor dintre lege și regulament cu privire la atribuțiile directorului general), Arhiva Centrală de Stat, București, fond. Teatrul Național, dos. 53/1905 — 1906, p. 45, și Proiectul de modificare a legii teatrelor din 13 decembrie 1913, dos. 78/1914, p. 7 — 53.

* Conflictul pornește inițial cu Nottara pe o problemă de jurisdicție internă cu privire la direcția de scenă (funcție care « prin tradiție » o îndeplinea marele actor, dar care legal revine directorului teatrului). Spiritul conservator se simte însă lezat și în alte sectoare. Refuzul lucrărilor dramatice necorespunzătoare, intoleranța noului director la mediocritate, suspendarea biletelor de favoare acordate presei (nesocotind o practică asiduu cultivată de înaintașii săi pentru captarea bunăvoinței), coalizează alături de societarii nemulțumiți (Nottara, Toneanu, Liciu și mai apoi Livescu și Petre și Alice Sturdza), scriitorii și gazetarii. Și pentru că nu i se poate ierta paternitatea lui *Vlaicu Vodă* și înscrierea acestei drame istorice printre cele mai de seamă izbînzi ale scrisului românesc, provocările continuă — paradoxal — pe tema înstrăinării lui Davila de valorile culturii naționale.

[4] Vezi fond. Teatrul Național, dos. nr. 76/1905 — 1906 și dos. nr. 15/1907 — 1908 (Amenzi pentru nerespectarea programului de repetiție, pentru refuzuri de rol, pentru abateri și neglijențe în spectacol). Davila instituie sistemul repetițiilor în costume și cere actorilor să repete « așa cum

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

împrospătează aspectul interior al sălii de spectacol şi face importante reparaţii clădirii teatrului, dar primeneşte în acelaşi timp componenţa trupei, schimbă raportul de forţe şi instaurează spiritul de echipă. Aduce îmbunătăţiri tehnice scenei şi sistemului de iluminat [5], dar modifică în primul rînd stilul de interpretare şi viziunea asupra spectacolului în general.

După mai bine de un sfert de veac, actorii care începuseră să se afirme sub oblăduirea lui Ion Ghica, « glorioasa falangă » cum a fost denumită mai tîrziu, se află acum în deplinătatea maturităţii artistice. Se formase în această perioadă la şcoala comediei caragialiene o echipă de actori care va pune cu strălucire bazele unei tradiţii proprii de interpretare a genului, se reprezentaseră pînă la această dată, cu izbînzi personale, aproape toate capodoperele teatrului universal, dar, cu toate aceste mari realizări care vorbesc despre originalitate şi prestigiu în arta noastră scenică, se mai păstrează încă puternice reminiscenţe ale vechii şcoli de teatru. Cînd, la sfîrşitul veacului, Caragiale reia în discuţie problemele artei interpretative, tezele sale au un sunet foarte actual şi congruenţa cu ideile înnoitoare ale epocii apare evidentă. « Ca vechi regizor şi sufleur », el vorbeşte astfel, ca şi iniţiatorii teatrelor libere din apusul Europei, despre « complexa simfonie » a spectacolului, despre acordul temperamentelor, despre ritmul acţiunii şi despre nuanţe în jocul actoricesc şi consideră depăşită formula interpretării « unui rol izolat, a unei concepţii singulare, a exhibiţiei de virtuozitate personală, independentă de orice condiţii de ensemble » [6].

« Gustul nou — spune pe de altă parte Davila — respinge declamaţia şi bombasticismul » [7] şi, întorcîndu-se şi el către aceleaşi surse de protest ale şcolii naturaliste, se declară net împotriva stridenţelor şi a notelor false, împotriva a ceea ce convenţional se înţelege prin « langue de théâtre » [8]. Dar inaderenţa faţă de acest stil învechit de interpretare o manifestă întreaga generaţie de actori care debutează în ultimul deceniu al veacului trecut şi în anii imediat următori. Verismul italian, cu o influenţă, covîrşitoare prin turneele lui Duse şi ale lui Novelli în primul rînd, trupa lui Antoine în trecere prin ţara noastră, contactul cu dramaturgia lui Zola şi Becque, Sudermann şi Bjoernson şi mai ales revelaţia teatrului ibsenian anunţă începutul unei noi etape în evoluţia artei interpretative pe scena românească. Cu aceşti actori ai tinerei generaţii care-şi încep cariera printr-un exerciţiu conştient şi continuu de îndepărtare a tonului teatral, de interiorizare a emoţiei şi de concentrare a mijloacelor de expresie (şi mărturia cea mai convingătoare o dau amintirile lui Petre Sturdza [9]), cu aceştia colaborează Davila şi printre ei se numără Marioara Voiculescu şi Maria Giurgea, Ion Manolescu şi Gheorghe Storin, V. Maximilian şi R. Bulfinski, Lucia şi Tony Bulandra. Acestuia din urmă, Arghezi îi va aduce poate cel mai înalt omagiu cînd, peste alte calităţi excepţionale, i-o relevă pe aceea de a nu-l fi simţit pe scenă « niciodată actor », şi observaţia e valabilă pentru idealul de creaţie al întregii generaţii. Cu aceşti actori şi cu alţii pe care îi integrează aceluiaşi sever climat de muncă, Davila lucrează intens « pînă la istovire, cu ultimul actor din distribuţie şi pînă la desăvîrşirea ultimului amănunt » [10], şi, în legătură cu spectacolele realizate sub directa lui supraveghere şi în strînsă colaborare cu Paul Gusty, critica va apela la o terminologie nouă. Se vorbeşte acum frecvent [11] despre discreţie şi sobrietate în interpretare, despre umor sec şi inteligenţă lucidă şi în general despre reliefarea nuanţată a fiecărui rol, despre

vor juca în reprezentaţie », nu admite « bodogăneala », retrage rolul actorilor care i se par insuficienţi şi urmăreşte cu intransigenţă executarea indicaţiilor pe care le dă.

[5] Vezi fond. Teatrul Naţional, dos. nr. 3/1905—1906 (Reparaţii făcute la edificiul teatrului şi modificări aduse scenei). Vezi corespondenţa cu firma Die Bühne din Düsseldorf pentru construirea unei scene turnante şi comanda făcută prin reprezentantul teatrului la Berlin pentru cumpărarea 1) unei culise arhitectonice care să permită mărirea sau micşorarea deschiderii scenei după trebuinţă, pe principiul ocularului aparatelor fotografice, 2) a unui aparat pentru proiecţie cu lumină concentrată şi diferite lupe pentru centralizarea luminii pe un singur punct şi 3) a patru proiectoare cu micro-lămpi, dos. nr. 7/1907—1908, p. 64, şi dos. nr. 86/1914—1915, p. 5.

[6] Caragiale, *I. Brezeanu*, în *Literatură şi artă română*, 1898, an. III, nr. 2, p. 73.

[7] Vezi raportul din 19 ianuarie 1907 a lui Davila către ministrul Cultelor şi Instrucţiunii « asupra situaţiunii domnilor Nottara şi Liciu » de la numirea lui ca director general al Teatrului Naţional, dos. nr. 79/1905—1906, p. 3—26.

[8] Vezi E. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, cf. Odette Aslan, *L'Art du théâtre*, Paris, 1962, p. 530.

[9] Vezi P. Sturdza, *Amintiri, 40 de ani de teatru*, Bucureşti, 1966, p. 133—134. (Eşecul cu interpretarea monologului din *Ruy Blas* şi « intrarea în şcoala naturalismului şi a simplităţii, botezarea ca actor modern şi verist », o dată cu atacarea rolului Iuliu Scarli din *Amoruri triste* de G. Giacosa ».)

[10] Vezi Ion Manolescu, *Amintiri*, Bucureşti, 1962, p. 100.

[11] Deoarece activitatea lui Davila desfăşurată în timpul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

firesc și autenticitate în transpunerea scenică a fiecărui text. Însemnările Marioarei Voiculescu cu privire la reprezentarea piesei *Stingerea* de Bayerlein (1905), unul din primele spectacole de răsunet ale noii direcţii, sînt cu atît mai preţioase cu cît reprezintă expresia unei experienţe personale, a unui punct de vedere dinăuntrul procesului de creaţie. Declaraţiile artistei apărute într-o perioadă de glorie deplină, la numai cîţiva ani de la debutul său și, după lungile campanii de presă împotriva lui Davila sînt mărturia de triumf a unui crez artistic: « Premiera *Stingerea* – spune ea –, cu care am repurtat într-adevăr întîiul meu succes dramatic, n-a fost succesul unuia sau altuia dintre colegi, a fost izbînda unei concepţii superioare de artă (. . .). A. Davila ne-a silit să jertfim ceva din noi în folosul ansamblului și a obţinut cea mai strălucită satisfacţie, jucînd pentru prima oară așa cum nu se mai jucase pînă atunci pe scena Teatrului Naţional. Schimbarea a fost atît de vădită și atît de bruscă, încît cei mai mulţi au avut o impresie de cataclism »[12]. Într-un consens general, se recunoaște ca cea mai de seamă realizare a acestei perioade armonizarea ansamblului, echilibrarea distribuţiilor, valorificarea integrală a operei dramatice. Știinţa alcătuirii unei trupe omogene și « apărarea îndîrjită a ideilor autorului în spectacol » constituie după Davila premisele de afirmare a unei activităţi regizorale moderne și garanţia marilor realizări[13]. Admirator în acest sens al lui Antoine și Gémier și fidel deopotrivă tehnicii lor de lucru, el va rămîne pînă la capăt, și fără nici o concesie, partizan al reproducerii totale a adevărului pe scenă, al reprezentării cît mai exacte a cadrului real în care se desfășoară acţiunea. « Montări ca la Davila » desemna în limbajul de teatru al epocii modelul de rafinament și bun gust în realizarea atmosferei și în determinarea cadrului de joc și expresia va fi folosită « ca o pecete pentru adevăratele izbînzi ». Ani la șir, același « salon fermé » cu șapte panouri care își varia dispozitivul în funcţie de cerinţele acţiunii a fost folosit pentru aproape tot repertoriul modern, « aceeași mobilă de damasc roșu se perinda prin toate piesele »[14] și, cu toate că unele încercări de primenire se semnalează la începutul secolului, persistă încă în toată puterea ei tradiţia decorului pictat, pe panouri mai erau încă figurate mobile și obiecte de interior. Nici Davila nu renunţă la serviciile pictorului decorator[15], pe care îl folosește însă cu ziua și numai pe durata stagiunii, atunci cînd nu se adresează pentru piesele mai importante unor ateliere specializate din străinătate, cum e casa Baruch, Theaterkunst sau Hardwig din Berlin, sau Die Bühne din Düsseldorf. Cresc simţitor în această perioadă conturile la capitolul « montări ». Se fac decoruri noi pentru aproape fiecare piesă în parte după machete și schiţe proprii sau făcute de arhitectul teatrului, sînt consultate revistele străine de specialitate și ilustraţiile curente din spectacolele cele mai reprezentative, se indică modele pentru reproducerea topografiilor exacte și, alături de panourile pictate, « elementele plastice » (reliefurile) sînt tot mai frecvent folosite[16]. Aparent lipsită de interes artistic, devine, întru totul semnificativă

celor două directorate şi în cadrul companiei sale particulare poate fi urmărită într-o strînsă continuitate (1905–1914), consideraţiile de faţă încearcă o sinteză asupra întregii perioade şi referirile privesc repertoriul jucat în tot acest timp. (Printre succesele primului directorat: *Manasse* de R. Roman, *Instinctul* de Kistemaeckers, *Hoţul* de Bernstein, *Sanda* de Al. Florescu, *Cărăbuşii* de Brieux. Reluări: *O scrisoare pierdută*, *O noapte furtunoasă*, *Vlaicu Vodă*, *Despot Vodă*, *Răzvan şi Vidra*.

În cadrul companiei particulare (la Teatrul Liric şi Modern): *Stane de piatră* de Sudermann, *Măgarul lui Buridan* de Robert de Flers şi Caillavet, *Puhoiul* de Max Halbe, *Mugurul* de Feydeau, *Fecioara rătăcită*, *Maman Colibri* şi *Scandalul* de Bataille, *Salomeea* de Oscar Wilde, *Cid*-ul de Corneille, *Gringoire* de Banville.

În timpul celui de-al doilea directorat: *Păianjenul* de A. D. Herz, *Chemarea codrului* de G. Diamandy, *Romanţioşii* de Ed. Rostand, *Sapho* de Al. Daudet şi Adolphe Bellot, *Hamlet* şi *Romeo şi Julieta*.)

[12] Marioara Voiculescu, *În primăvara vieţii*, in *Rampa*, 1911, noiembrie 17.

[13] A. Davila, *Scrisoarea XI-a, Directorul* şi *Scrisoarea XVIII-a, Regizorul*, în *Scena*, 1918, iulie 26 şi septembrie 8.

[14] Vezi Lucia Sturdza-Bulandra, *Amintiri . . . amintiri*, Bucureşti, 1956, p. 47, şi C. I. Nottara, *Amintiri*, Bucureşti, 1960, p. 126.

[15] Vezi decizia de desărcinare a lui Romeo Girolamo din funcţia de pictor (« pentru lipsă de la îndatoriri »), fond. Teatrul Naţional, dos. nr. 15/1904–1905, p. 38, vezi suspendarea din buget a acestui post şi angajarea temporară « cu drept de reziliere dacă direcţia nu va fi mulţumită » a pictorilor I. Mann, I. Veşcovici, G. Costescu, C. Pantalone şi Uberty, dos. nr. 8/1905–1906, p. 2, şi dos. nr. 3/1907–1908, p. 6.

[16] Vezi comanda decorurilor la *Ana Karenina* proiectată pentru stagiunea 1907–1908 şi indicarea modelului din *L'Illustration Théâtrale*, 1907, februarie 23. Se comandă: 1. un decor de « parc anglais » compus dintr-o pînză de fundal de 13 m pe 9 şi din şase perechi de culise avînd opt metri jumătate înălţime în prim plan şi şase metri în ultimul plan pe trei metri lăţime plus unu jumătate « d'ailes »; 2. o vedere din Moscova văzută din partea liniei ferate de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pentru orientarea nouă a acestei perioade, o bogată corespondență cu furnizorii, cu marile magazine de manufactură, de mobile și obiecte de artă, după cum prezența continuă a tapițerului în notele de plată nu va fi de loc întîmplătoare [17].

După principiul bine cunoscut al teatrului naturalist, că personajul este inseparabil legat de un anumit mediu precis determinat, decorul, din simplu element de fundal începe să participe la acțiune. Reproducerea pe pînză lasă tot mai mult loc în scenă obiectului real, cadrului concret de viață. Aparența de spațiu locuit este ceea ce-și propune Davila să obțină prin interioarele sale luxos amenajate cu mobile în diferite stiluri, de la Louis XV la Secesion sau Modern Style, cu vase Gallé, cu draperii de mătase și covoare orientale, și ceea ce se satisface nu e numai gustul estetic și nevoia de adevăr a spectatorului. Prezența mobilei adevărate în scenă determină o nouă organizare a spațiului de joc, creează atmosferă și o anumită iluzie de intimitate, strînge relațiile dintre parteneri separîndu-i de sală prin convenția celui de-al patrulea perete, invizibil. Într-un astfel de cadru se desfășoară piesele lui Bataille și Bernstein, ale lui Porto-Riche și Feydeau, și într-o mizanscenă atent controlată și care valorifică acest climat de interior, acte întregi susținute de numai doi sau trei actori, scene lungi în care accentul cade pe replica spirituală și pe subtilitățile dialogului sînt urmărite cu atenția încordată și îndelung aplaudate [18]. Desigur, reușite care să vorbească despre calitatea ansamblului și despre valoarea interpretării pe linia firescului și a adevărului s-au înregistrat și pînă la Davila . A lipsit însă spiritul de neabătută exigență, a lipsit soluția de continuitate care asigură și întreține tensiunea creatoare. « La școala domnului Davila — spune N. D. Cocea — talentele n-au vreme să doarmă pe laurii trecuți. Fiecare rol e un nou efort, o nouă izbîndă » [19].

E lesne de înțeles că această experiență înnoitoare a avut în epocă un larg ecou și multă vreme chiar după ce marele animator își va fi încheiat practic activitatea. Puterea de iradiație a noii școli se extinde și asupra teatrului din provincie, dar cele două scene naționale de la Craiova și Iași au fiecare tradiția ei îndelung constituită. Cunoscuta expresie a lui Coquelin-Aîné « je suis pour la nature et contre le naturalisme » sintetizează la începutul acestui secol și poziția oamenilor de teatru ieșeni [20]. Față de această școală și față de dramaturgia nouă în general exista de altfel o atitudine precizată. Încă din ultimul deceniu al veacului trecut se exprimase oficial părerea după care « societatea dramatică ieșeană trebuie să cultive mai cu osebire comedia, deoarece, după talentele de care dispune, acesta este genul în care trupa tinde a se specializa » [21]. Lipsa de interes pentru tragedie în alcătuirea repertoriului s-ar explica și prin neparticiparea publicului care « nu se mai mulțumește cu ascultarea unor basmuri (fanatazii de lucruri și pasiuni care n-au existat), dar și prin absența unor temperamente dramatice excepționale ». Se formulează de asemenea rezerve și față

Nijni-Novgorod, în siluetă, de aplicat pe « la toile de fond », avînd trei metri înălțime, cel mai înalt punct (fond. Teatrul Național, dos. nr. 4/1907—1908, p. 64). Vezi comanda către casa Hugo Baruch — Berlin pentru « decoruri plastice și pictate la piesele *Răzvan și Vidra* și *Ovidiu* (dos. nr. 38/1913—1914, p. 4). Vezi comanda către casa Vesch — Berlin cu indicarea modelelor pentru costumele la *Amfitrion* și *Nuntă în revoluție* (dos. nr. 86/1914—1915, p. 1). Vezi oferta casei Lutkemeyer — Ateliere proprii la Coburg, « decorațiuni, costume, mobile, schițe diverse pentru decoruri-tip și montări speciale » (dos. nr. 86/1914—1915, p. 3). Vezi corespondența cu firma C. Brand — Paris, « accesorii în metal, arme, armuri » (dos. nr. 7/1907—1908, p. 22). Vezi corespondența cu firma Obrovski Jmpekovan et Co. — Londra, Berlin « costume, decorație, recuzită, mașini de scenă » (dos. nr. 7/1907—1908, vol. II, p. 1).

[17] Vezi facturile de la magazinele Bon-Goût (Nouveautés), Djaburov (tapis-ameublement), S. Emanuel (grande exposition de meubles en tous genres), de la firma Doré (depozit de mobilă în toate stilurile) și de la C. N. Bănică (atelier special de tapițerie și decorațiuni), dos. nr. 2/1906—1907; 7/1906—1907; 28/1906—1907; 5/1907—1908.

[18] Vezi cronicile la: *Instinctul* de Kistemaeckers, în *Epoca* 1905, octombrie 26; la *Uraganul* de Bernstein și la *Surioara* de Tristan Bernard, în *L'Indépendance Roumaine*, 1907, decembrie 19 și 1908, februarie 15; la *Mugurul* de Feydeau, în *Viața românească*, 1910, nr. 1, p. 130; la *Fecioara rătăcită* de Bataille, în *Dimineața*, 1910, octombrie 17 și la *Frou-Frou* de H. Meilhac și L. Halévy, în *Rampa*, 1912, martie 7.

[19] N. D. Cocea, *Cronica dramatică*, în *Viața românească*, 1910, nr. 1, p. 133.

[20] I. A. Vasiliu, *Naturalismul în teatru*, în *Arta*, 1903, nr. 8, p. 6.

[21] Vezi procesul verbal al comitetului teatral din 9 ianuarie 1891, prin care se stabilește componența comisiei de lectură și alcătuirea repertoriului pe stagiunea în curs; vezi raportul directorului de scenă C. Ionescu în vederea inaugurării noii săli de teatru (Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dos. nr. 31/1890, p. 43, și dos. nr. 78/1896, p. 2—8).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de dramaturgia modernă (Balzac, Woss, Sudermann), « piese care cer mult studiu și o interpretare numaidecît justă » [22], și motivarea aceasta devine dintr-odată evidentă pentru o anumită factură de joc și pentru o stare de spirit specifică în practica scenei ieșene. Într-o strînsă corespondență cu Davila, Haralamb Lecca, venit la direcția acestui teatru în 1905, încearcă o reformă asemănătoare și, chiar dacă nu cu același suflu de autoritate și nici cu aceeași eficiență, un reviriment se produce. Piesele din repertoriul curent traduse la București intră în repetiție și pe scena ieșeană, se fac schimburi de actori, se împrumută frecvent costume și decoruri pentru piesele mai importante [23]. « Ca și Davila — spune Maria Filotti în amintirile sale —, Lecca a încercat să imprime un fel nou de a face teatru mai natural », și nu numai din pricina temperamentului său excesiv de autoritar inițiativa inovatoare n-a dat rezultatele așteptate. Regimul de maximă severitate introdus de noul director în munca de pregătire a spectacolului, desființarea sufleurului și amenzile repetate pentru indisciplină provoacă protestul violent al actorilor, forța tradiției se dovedește mai tare și Haralamb Lecca demisionează, « Dar, după plecarea lui, cel puțin un rezultat senzațional s-a obținut: acela ca aparteurile să nu se mai spună cu evantaiul la gură » [24]. Cîțiva ani mai tîrziu, în reprezentarea dramei moderne, « interpreții ieșeni încă nu se pot dezbăra cu totul de gesturile mari și de pozele declamatoare ale școlii vechi » [25] și totuși acesta este momentul de apogeu al actorilor care-și făcuseră ucenicia în preajma lui Grigore Manolescu și aportul lor va fi decisiv; de-acum încolo drama psihologică și teatrul de atmosferă vor intra cu o pondere deosebită în repertoriul scenei ieșene. La insistențele lui State Dragomir și Al. Rădulescu-Mariu se mai jucaseră pînă la această dată din marele repertoriu rus, *Crimă și pedeapsă* (1893) și *Azilul de noapte* (1904), iar Mașa din *Cadavrul viu* și Ana Karenina și Maslova din *Învierea* și eroinele lui Ostrovski vor găsi în Aglae Pruteanu abia acum interpreta lor unică la noi pentru această perioadă și întru totul reprezentativă pentru modalitatea nouă de teatru a epocii. Pe baza unor mai vechi convingeri [26], direcția de scenă a lui State Dragomir și Vlad Cuzinski se sprijină acum pe « puterea de interpretare a psihologiei personajelor », pe sublinierea dramatismului lor interior, deși « publicul ieșean e încă stăpînit de tradiție », încă avid de spectaculos, de farsă, de efecte melodramatice [27]. Și deși *Baba Hîrca* și *Cele două orfeline* continuă să facă săli pline, în orientarea nouă a acestui teatru, condus din 1910 de Mihail Sadoveanu, accentul cade pe promovarea unor opere « care să vorbească despre problemele sociale și despre cazurile de conștiință caracteristice epocii » și, pe această linie, dramaturgia lui A. de Herz, Haralamb Lecca, I. G. Miclescu, G. Ursache sau Al. Florescu intră activ în repertoriul scenei ieșene alături de teatrul lui Ibsen, Suderman sau Kistemaeckers.

La Craiova, școala naturalistă și mișcarea de regenerare a artei spectacolului pătrunde poate și mai greu. O echipă de actori îmbătrînise în cultul melodramei [28], o alta întreținea cu mult zel gustul mai nou pentru operetă și gloria acestui gen pentru o bună bucată de vreme își găsește aici pe scena craioveană principalii săi reprezentanți în formațiile conduse de A. Bobescu și N. Poenaru, de C. Grigoriu sau Al. Bărcănescu. Din generația tînără, I. Livescu și mai apoi C. Radovici și P. Sturdza, ca angajați ai acestui teatru pentru cîte o perioadă limitată, încearcă temporar o împrospătare a repertoriului și a modalității lui de reprezentare [29], dar pasul hotărîtor se face o dată cu numirea ca director a lui Emil Gîrleanu (1911). În programul său de lucru, contactul strîns cu mișcarea teatrală din capitală va reprezenta unul din principalele obiective și, pentru « contaminarea » actorilor craioveni, va aduce constant în

[22] *Ibidem*.

[23] Vezi Arhiva Centrală de Stat București, fond. Teatrul Național, dos. nr. 2/1905—1906, p. 146—156; dos. nr. 34/1906—1907; p. 20; dos. nr. 2/1906—1907, p. 52.

[24] Vezi Maria Filotti, *Am ales teatrul*, București, 1963, p. 51.

[25] Octav Botez, *Cronica teatrală*, în *Viața românească*, 1910, nr. 10, p. 149. (Trupa ieșeană număra la această dată, printre alții, pe: Gheorghe Cîrjă, C. B. Penel, Vlad și Verona Cuzinski, Atena Georgescu, M. Pella, P. Petrone și Radu Demetrescu.)

[26] State Dragomir, *Punerea în scenă*, în *Arta*, 1903, nr. 1, p. 11.

[27] Dinu Dumbravă, *Convorbire cu dl. Ion Sadoveanu*, în *Rampa*, 1912, decembrie 28.

[28] Printre societarii acestui teatru la sfîrșitul veacului figurează: Maria Teodorini, Maria și Ion Anestin, Ion Tănăsescu, Clotilda Calfoglu, V. Hasnaș, C. Petrescu, I. Fărcășanu.

[29] Din repertoriul modern, Ion Livescu pune în scenă *Onoarea* de Sudermann (1896), din inițiativa lui Petre Sturdza se joacă *Un dușman al poporului* de Ibsen (1907) și C. Radovici, în decoruri aduse de la Berlin, montează *Taifunul* de Lengyel (1909).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

reprezentaţie tineri actori, recunoscuţi ca interpreţi de frunte ai repertoriului modern (P. Liciu, N. Soreanu, I. Manolescu, Maria Giurgea, Lucia Sturdza-Bulandra). « Gustul pervertit de operetă al craiovenilor » începe să se schimbe; noul director reutilează scena, comandă decoruri noi în străinătate, acordă în repertoriu un loc larg tinerei dramaturgii originale, și numele lui Victor Eftimiu, Ion Minulescu, Mihail Sorbul și Constantin Rîuleţ se înscriu pe afișul acestui teatru alături de P. Wolf, Otto Ernst, Ludwig Fulda, Max Halbe și Maeterlinck. Dar trupa locală nu are încă exerciţiul dramaturgiei moderne. « La Craiova actorii n-au trecut încă prin școala adevăratului naturalism și deci nu sînt deajuns de pregătiţi pentru a interpreta capodoperele acestei şcoli. (. . .) Fiecare cuvînt, fiecare silabă, fiecare gest, mişcare, intonaţie trebuiesc studiate cu temei, cizelate, potrivite, ceea ce fără repetiţii îndestulătoare e peste putinţă [30] ». Cel care va colabora în acest sens îndeaproape cu trupa de aici, îndeplinind și funcţia de director de scenă, este Romald Bulfinski, actorul crescut la şcoala lui Davila și care după desfiinţarea companiei din Bucureşti devine unul din protagoniştii acestei scene. « Ca imputernicit al directorului » și împreună cu el, Romald Bulfinski, «spirit liber și neînlănţuit în formule, conducîndu-se și luptînd pentru o concepţie personală, realistă » [31], zdruncină ce e drept pentru început tihna provincială a noilor săi camarazi de scenă. Și aici protestele nu întîrzie să apară, și aici stilul nou de teatru naște nemulţumiri [32], dar împotriva « vedetei » triumfă ideea de ansamblu și un sentiment de satisfacţie și de surpriză se înregistrează în rîndurile spectatorilor. Montări luxoase, de un bun gust artistic, rivalizează cu cele din capitală și o calitate nouă în arta spectacolului craiovean se exprimă acum prin succesele obţinute cu reprezentarea unor piese ca *Înşir-te-mărgărite* de V. Eftimiu sau *Cometa* de D. Anghel și St. Iosif, ca *Apostolul* de Ch. Loyson și *Disciplina* de Fr. von Gurig, sau cu *Sora Beatrice* care, după părerea lui Liviu Rebreanu, apare în teatrul românesc » ca cel dintîi Maeterlinck adevărat » [33].

Valenţe proprii în interpretarea repertoriului modern se determină astfel în practica celor două scene naţionale din provincie, ca și preferinţe specifice pentru dramaturgia unui autor sau pentru un anume gen de teatru. Comună însă rămîne tendinţa de înnoire a mijloacelor de expresie artistică, acel suflu de regenerare impus și propulsat în arta teatrală a vremii de către Davila.

Cu această largă putere de răsfrîngere, influenţa şcolii marelui animator se va face simţită în continuare și, cel mai vizibil, pe prima scenă a ţării. O dată cu constituirea celui de-al doilea front artistic, prin înfiinţarea companiei sale particulare și prin activitatea teatrelor conduse ulterior de Marioara Voiculescu și soţii Bulandra, se întreţine în această perioadă un puternic spirit de emulaţie atît de necesar mişcării noastre teatrale ameninţate de suficienţă și rutină administrativă. Și rezultatele competiţiei devin evidente încă din timpul ambiţioasei campanii directoriale a lui Pompiliu Eliade (1908 —1911). În climatul de creaţie introdus pe scena oficială de primul directorat Davila, cu acest teren cîştigat și în numele aceleiași concepţii de teatru, Paul Gusty rămîne să ducă mai departe o experienţă începută, și în anii care urmează, pînă la primul război mondial, « regizorul preferat » își va da întreaga măsură a capacităţii sale. Cu încercarea de definire a acestei personalităţi se poate înţelege mai bine orientarea de bază a regiei românești pe o lungă perioadă de vreme. Și dacă întîlnirea cu Davila poate fi socotită ca eveniment decisiv, în rest, Paul Gusty își va înscrie fără surprize activitatea în matca severă a propriei sale pofesionalităţi, pe linia unui tradiţionalism practicat cu seriozitate și temeinicie, prudent faţă de inovaţii, ferm și consecvent cu el însuși, de pe poziţiile unei înalte autorităţi artistice. Paul Gusty este cel care în teatrul românesc face trecerea,

[30] Vezi amenzile date de comitetul teatral pentru « nedisciplină și cuvinte vehemente în sala de studii, observaţiile directorului de scenă netrebuind a fi socotite drept jigniri. (. . .) Directorul de scenă este reprezentantul direcţiei în sala de studii și cea mai mică ofensă adusă acestuia se consideră a fi adresată direct întregului comitet teatral » (Arhivele Statului Craiova, fond. Teatrul Naţional, dos. F.N., inv. nr. 4).

[31] Spectator, *Teatrul Naţional din Craiova, Tinereţea de Max Halbe*, în *Rampa*, 1911, nr. 50, p. 2.

[32] Vezi *Masca*, 1911, nr. 1, p. 11. (Din ansamblul craiovean fac parte la această dată: Dan Demetrescu, Tudor Călin, Ştefan și Lucia Braborescu, Mişu și Aura Fotino, Fany Rebreanu, Getta Kernbach.)

[33] Liviu Rebreanu, *Teatrul Naţional din Craiova*, în *Rampa*, 1912, noiembrie 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

atît de caracteristică pentru arta teatrală a veacului trecut, de la regizor la *metteur en scène* [34], saltul calitativ făcîndu-se la noi de-a lungul uneia și aceleiași cariere artistice. Omului de teatru complet (în accepția generală a cuvîntului), căruia Jouvet îi aduce un neprecupețit elogiu [35], practicianului, regizorului de culise care cunoaște toate secretele meseriei și care, îndeplinind toate servituțile acestei funcții obscure ajunge după o îndelungată experiență să-și asume răspunderea artistică integrală a punerii în scenă, omului acesta care la noi se numește Paul Gusty nu i se vor releva poate niciodată meritele în adevăratele lor dimensiuni. Paul Gusty înseamnă în teatrul românesc certitudine, semnificația unei activități neîntrerupte de peste 60 de ani, timp în care s-a perindat pe la conducerea teatrului un lung șir de directori, cei mai mulți dintre ei azi uitați, în care din rîndurile unor generații succesive de actori au explodat numeroase glorii și s-au stins și mai multe reputații. Paul Gusty înseamnă spirit de metodă și simț al măsurii, studiu organizat și supunere față de valorile textului și mai cu seamă înaltă pedagogie, expresia unei contribuții discrete dar definitorii în valorificarea virtuților actoricești. Înseamnă, pînă la urmă, temelia solidă pe care se edifică întreaga școală regizorală românească. Făcîndu-și ucenicia în trupa lui Pascaly și pe lîngă Gatineau, ca « al doilea sufleur și copietor de role ». Paul Gusty își declară de timpuriu preferințele pentru meseria de regizor, convins de importanța acestei funcții în organizarea modernă a teatrului de pretutindeni [36]. Confirmat în această calitate în 1885, lucrează într-o primă etapă cu directorii de scenă Gr. Manolescu și St. Iulian și, după moartea acestora (1892), cu C. Nottara și începe să se afirme cu o activitate independentă prin montarea unor spectacole de operetă, gen pe care îl va cultiva pînă tîrziu cu disponibilități vădite [37]. Sobru și auster, Paul Gusty preferă comedia și se desparte astfel net, ca opțiune interioară, de emfaza și retorismul care domină încă stilul curent de interpetare. Traduce și localizează cu un simț scenic recunoscut un mare număr de piese aparținînd genului ușor [38] și reține ca model pentru tot restul activității sale, inestimabila lecție de teatru oferită de Caragiale în timpul scurtului său directorat (1888—1889) și cu prilejul punerii în scenă a pieselor sale. Sufleur încă în 1884, data cînd se reprezintă pentru prima oară O *scrisoare pierdută*, Paul Gusty va înregistra cu aviditate indicațiile marelui scriitor și va păstra neștirbită de-a lungul întregii sale cariere tradiția de interpretare și de punere în scenă a operei caragialiene formînd, în acest timp, după părerea lui Camil Petrescu, « cea mai bună școală de comedie europeană » [39]. Sub directoratul lui St. Sihleanu (1904) obține cel dintîi mare succes al său cu punerea în scenă a piesei *Institutorii* de Otto Ernst, [40] în care gustul său pentru respectarea în scenă a adevărului vieții și darurile de fin cunoscător al psihologiei umane se fac cu deosebire evidente. Colaborează cu o echipă de actori care îi servește copios intențiile, dar lucrează intens cu fiecare în parte, caracterizează meticulos fiecare personaj, insistă pe puterea de expresivitate a unui tic, a unui amănunt de costum sau de machiaj și își concentrează atenția pe obținerea atmosferei specifice piesei scriitorului german. Spectacolul face dată în această perioadă încă incertă, de tatonare a unor

[34] Cf. M. A. Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIX-e siècle*, Paris, 1938, p. 176.

[35] Cf. A. Boll. *La Mise en scène contemporaine. Son évolution*, Paris, 1944, p. 19.

[36] Vezi cererea adresată de Paul Gusty directorului general al teatrelor Gr. Cantacuzino « de a i se încuraja aplicarea ce i s-a recunoscut că are pentru această meserie nedespărțită de teatru. (. . .) Veți face — spune el — în același timp un cvasi-regizor, pe care îl veți putea utiliza, dacă veți lua în considerare că la noi prea puțini se ocupă cu acest accesoriu indispensabil artei dramatice, cu atîta grijă cultivat în alte țări » (cf. Victor Bumbești, *Paul Gusty*, București, 1964, p. 61).

[37] Printre succesele sale în acest gen: *Voievodul țiganilor* și *Liliacul* de Johann Strauss (1889 și 1891), *Mlle Nitouche* de Hervé (1899), *Vagabonzii* de Ziehrer (1902) și *Vînt de primăvară* de Joseph Strauss (1905).

[38] Vezi pentru talentul său de localizator: *Manevrele de toamnă* (1888) și *Femeile noastre* (1889) după G. Moser; *Secretarul general* (1899) după A. Bisson, *Răpirea Sabinelor* (1890) după frații Schöntan, *Ginerele domnului prefect* (1900) și *Cinematograful* (1902) după Blumenthal și Kadelburg.

[39] Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, 1962, p. 309.

[40] Din distribuția piesei *Institutorii* : I. Brezeanu (Flaschmann), N. Soreanu (Inspectorul Prell), I. Livescu (Vogelsang), I. Niculescu, C. Belcot, Marieta Ionașcu, Alexandrina Alexandrescu.

Pînă la această dată, critica îi relevase în mod deosebit contribuția la punerea în scenă a comediilor *Nebuniile amoroase* de Regnard (1891), *Georges Dandin* (1892) și *Burghezul gentilom* (1894), ca și a piesei *Onoarea* de Sudermann, tradusă de el (1892). Pentru montarea pieselor *Fiul pădurilor* de Fr. Halm (1901) și *Ca frunzele* de G. Giacosa (1901), E. D. Fagure îl aplaudă pe Paul Gusty care, « neinfluențat de spiritul rutinar ce se stabilește în teatru, rămîne omul de artă, liber, deschis la tot ce are adevărată valoare literară » (*Adevărul*, 1901, ianuarie 17 și februarie 7).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Fig. 1. — Fotografie din spectacolul *Hamlet* de W. Shakespeare — Teatrul Național 1912.

noi drumuri în arta interpretativă. La acest stadiu al dezvoltării sale va începe colaborarea cu Davila și relațiile care se stabilesc de la început între cei doi oameni de teatru vorbesc despre totala adeziune a lui Paul Gusty la programul reformator *. Alături de Nottara, (reintegrat de către Pompiliu Eliade în toate drepturile sale), și care va pune de acum încolo în scenă numai « piesele de costum », în aceeași calitate de director de scenă, Paul Gusty păstrează răspunderea artistică a montărilor din repertoriul modern. Pe lîngă un mare număr de piese din teatrul lui Bataille, Robert de Flers și Caillavet, Brieux, Bernstein, Kistemaeckers, jucate « la concurență » cu teatrul particular în montări costisitoare [41], el atacă acum pentru prima oară în propria sa direcție de scenă repertoriul shakespearian, montează *Hamlet* (1912) într-o triplă interpretare a rolului titular [42], reia O *scrisoare pierdută* (1912) într-o nouă distribuție [43] și, trecînd prin repertoriul lui Sudermann și Ibsen, pune în scenă în 1915 *Azilul de noapte* și obține cu acest spectacol cea mai deplină reușită a carierei sale, « una din cele mai

* In mărturisirile sale de bătrînețe, Paul Gusty își va reconfirma inaderența la un climat artistic manierist în care a fost obligat să-și ducă activitatea multă vreme, dar pentru a cărui schimbare n-a știut să lupte îndeajuns și n-a avut suficientă autoritate. «... Corijam unele exagerări, îndreptam ce se putea îndrepta, dar ... atîta tot. Mă răzbunam cînd aveam de pus în scenă cîte o comedie. Acolo nu mai era loc pentru declamații și atitudini mărețe (...) .Cînd a venit Davila cu metodele lui, am fost cel mai bucuros. Cu prestigiul lui, el a putut realiza ceea ce eu nu izbutisem decît într-o măsură redusă » (vezi I. Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 203).

[41] *Rivala*, de pildă, e pusă în scenă « ca la Davila », într-un salon somptuos mobilat » cu goblenuri, perdele de saten, oglinzi de cristal și tablouri de artă » (fond. Teatrul Național, dos. nr. 8/1908—1909, p. 76). Vezi de asemenea și montările la *Falimentul* de Bjoernson, *Uliul* de Fr. de Croisset, *Papa Lebonnard* de J. Aicard, *Samson* de Bernstein.

[42] Rolul a fost interpretat în această stagiune de C. Nottara, Tony Bulandra și A. Demetriade. Vezi și cronica lui Liviu Rebreanu în *Rampa*, 1913, ianuarie 10.

[43] În afară de Ion Niculescu (Cațavencu) și Ion Petrescu (Trahanache) — singurii rămași din distribuția inițială (1884) —, în noua distribuție completată pe parcurs intră C. Belcot (Dandanache), Aristide Demetriade (Tipătescu), Ion Brezeanu (Cetățeanul turmentat), N. Soreanu (Pristanda), V. Toneanu (Farfuride) și Elena Levanda-Crisenghi (Joițica). (Vezi și recomandările lui Mihail Dragomirescu asupra « schimbării inteligente a interpreților principali », păstrîndu-se prospețimea operei caragialiene, dar dîndu-i-se astfel « alt farmec și un nou colorit », în *Critică dramatică*, București, 1904, p. 280.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

frumoase realizări de artă ale Teatrului Național» [44]. Problema ansamblului, atît de viu dezbătută în teatrul nostru, se găsește în acești ani, grație lui Paul Gusty, pe drumul deplinei sale rezolvări. Figurația din O *scrisoare pierdută*, criticată de Mihail Dragomirescu la începutul veacului pentru stridențe, pentru nediferențierea tipurilor și pentru lipsă de coeziune [45], e condusă acum personal de regizor, care se amestecă seară de seară printre participanții celebrei întruniri din actul III și care, prin prezența sa activă, însuflețește manifestația de alegere a lui Dandanache (act IV) și apoteoza din final. Renunțînd la figurația ocazională (eterogenă și opacă exigențelor scenei), apelează acum la elevi de conservator și la « probiștii » teatrului, lucrează atent mișcarea grupurilor și plastica personajelor și imprimă acțiunii « nervul » cerut de autor [46]. La fel, cu o stagiune înainte, în *Stîlpii societății* de Ibsen, folosind o scenografie lăudată pentru noutatea ei [47], figurația face corp comun cu restul distribuției, și ceea ce se realizează în acest spectacol, « vrednic de orice mare scenă », este « puternica impresie de omogenitate a ansamblului », remarcată și de Novelli, aflat în turneu la București la această dată [48]. Contrar practicii sale neezitante și fermității cu care își respectă concepția inițială pe parcursul repetițiilor, la *Azilul de noapte*, pentru desăvîrșirea ansamblului, pentru completa lui omogenizare, Paul Gusty schimbă interpreții, încearcă soluții diferite asupra aceluiași rol, prelungește timpul de pregătire a spectacolului, pînă la definitivarea ultimă a distribuției [49]. Piesa a fost studiată « cu o sîrguință împinsă pînă la patimă », spune Petre Sturdza, intepretul lui Luca Pribeagul, și, din nou, Paul Gusty își demonstrează nu numai înaltele sale calități de pedagog, dar și o mare acuitate în definirea atmosferei, în stabilirea ritmului interior al personajelor și, finalmente, a unei intime comuniuni cu spiritul operei gorkiene. Prin contactul strîns cu teatrul german, prin vizitele sale repetate la Berlin, München și Viena, în admirația lui Otto Brahm și cunoscător al realizărilor lui Reinhardt, Gusty e la curent cu mișcarea teatrală a epocii și fructifică în acest spectacol observații îndelung acumulate. Fidel al documentărilor exacte și al viziunilor precise asupra mediului reprezentat, ca și în punerea în scenă a piesei *Revizorul* (1909), va ține seama și de data aceasta de modelul teatrului rus. Cu ocazia turneului Teatrului de Artă în Germania (1906), va cunoaște îndeaproape punerea în scenă stanislavskiană a piesei *Azilul de noapte* și, dedicîndu-se unui studiu întins și aprofundat asupra operei marelui scriitor, va face ca, într-un proces de identificare totală cu viața personajelor, interpreții să *trăiască* (și nu să reprezinte) drama eroilor gorkieni. Pentru această modalitate de teatru, actorii români aveau însă un exercițiu apropriat și, adeziunea de pincipiu a lui Gusty la metoda stanislavskiană se făcuse cu anticipație, prin ceea ce se semnalase ca trăsătură caracteristică a artei sale, prin acea intuiție artistică sigură, de sesizare a esențialului, « acea adîncă și castă înrudire cu realitatea » [50].

Cu dramaturgia originală, arta spectacolului românesc cîștigă trăsături noi, specifice. Se stabilește o colaborare directă între autor și interpreți, punerea în scenă beneficiază de indicații nemijlocite, spiritul național și psihologia specifică eroilor capătă contur prin afinități comune, spectacolul se construiește pe datele unei realități cunoscute. Un exercițiu nou în reprezentarea dramei istorice îl impune trilogia lui Delavrancea [51], feeria de inspirație

[44] Vezi cronicile din *L'Indépendance Roumaine*, 1915, septembrie 2 și *Cortina*, 1915, septembrie 14.

[45] Mihail Dragomirescu, *Concluziuni*, A *XXIV-a bucată*, în *Critică dramatică*, *op. cit.*, p. 280.

[46] Vezi *De la teatru. Reluare pe scena Teatrului Național din București a « Scrisorii pierdute » de I. L. Caragiale*, în *Dimineața*, 1912, februarie 1.

[47] Vezi Alexandru-Dorna, « *Stîlpii societății* » *la Teatrul Național*, în *Universul*, 1911, noiembrie 29. Vezi și aprecierile lui E. D. Fagure la acest spectacol: « Remarcabilă prin vioiciunea și naturalețea sa a fost funcționarea masei de cetățeni pe scena verandei, din actul final. Pentru întîia oară poate am avut un tablou mai reușit în acest gen, iar aplicarea planului înclinat al scenei a permis o perspectivă de stradă văzută de la etaj, ceea ce a făcut ca și urcarea masei manifestanților din stradă în casă să fie mai firească și mai pitorească », în *Adevărul*, 1911, noiembrie 23.

[48] Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 241. Din distribuție fac parte: I. Petrescu, A. Demetriade, M. Soreanu, C. Belcot, Tina Barbu, Constanța Demetriade și Petre Sturdza, în rolul consulului Bernyk.

[49] Din distribuția finală fac parte: A. Mihalescu (Baronul), Petre Sturdza (Luca Pribeagul), Romald Bulfinski (Satin), Gh. Storin (Vasca Pepel), I. Manu (Alioșa), Eugenia Ciucurescu (Nastia), C. Radovici (Actorul).

[50] Liviu Rebreanu, *Paul Gusty*, în *Rampa*, 1912, iunie 7.

[51] Ca și Caragiale, « Delavrancea asista la toate repetițiile, dădea indicații, *controla* intonațiile actorilor, le dădea altele, se ridica de la masa sufleurului și a directorului de scenă și, amestecîndu-se printre noi, se trezea jucînd el însuși, succesiv, fiecare rol în parte » (Ion Livescu, *Amintiri și scrieri din teatru*, București, 1967, p. 105).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

folclorică a lui Victor Eftimiu și poemul simbolic al lui Zaharia Bîrsan implică modalități noi de rostire a versului pe scenă, comedia tragică a lui Mihail Sorbul obligă interpreții să privească mai atent realitatea din jur, să pătrundă mai adînc în psihologia unor personaje tarate, care descind și se explică direct prin această realitate. Cu interpretarea acestei noi dramaturgii intră în scenă o generație tînără de actori, printre care se relevă de la început Elvira Popescu, Ion Iancovescu, Ion Manu. Arta punerii în scenă cîștigă noi adepți [52], se accentuează nevoia de specializare și de cunoaștere a realizărilor teatrului european și se vorbește tot mai insistent despre importanța regizorului « ca factor principal al reprezentației teatrale » [53]. Într-o recomandare pe care Davila i-o face lui V. Enescu (fost regizor al companiei sale și reintrat acum ca prim regizor al Teatrului Național) pentru trimiterea acestuia în străinătate în vederea perfecționării, se clarifică mai exact sensul noțiunii de regizor la această dată și principalele sale atribuții. Regizorul rămîne în primul rînd persoana care se ocupă de partea tehnică a spectacolului, în sarcina lui cade exploatarea întregului aparat de scenă, în vederea unicului scop final: reproducerea desăvîrșită a aparențelor. « Tehnica scenei, spune el, mijloacele de care se folosește ea pentru îndeplinirea *artificiilor* ce slujesc a da spectatorilor *iluzia realității*, fiind într-o continuă schimbare datorită marilor regizori, precum e Antoine la Paris și Reinhardt la Berlin, incumbă regizorului oricărui teatru sarcina de a fi la curent cu ultimele descoperiri în această artă. Și metoda cea mai bună pentru a ajunge la un rezultat fericit este studierea la fața locului » [54]. Antoine și Reinhardt, acestea sînt la noi numele de circulație și centrele de atracție în primele două decenii ale veacului. Între realismul iluzionist al Teatrului Liber și ceea ce aduce nou regizorul german în tehnica punerii în scenă, dar pe aceeași linie de « producere cît mai desăvîrșită a iluziei » [55] (prin savanta folosire a luminii, prin introducerea scenei turnante și a decorurilor în relief și prin valorificarea tuturor mijloacelor de expresie scenică), între acești doi poli se situează preferințele teatrului românesc și atît scena oficială cît și companiile particulare la exemplul acestora vor face un susținut apel [56]. La Berlin, un reprezentant permanent al Teatrului Național întreține legături directe cu firmele specializate și metoda de « cumpărare » a decorurilor și costumelor continuă [57]. Din aceeași grijă pentru perfecționarea tehnicii de scenă, la Teatrul Național din București se înființează în 1911 o direcție nouă condusă de V. Ștefănescu, « arhitectul special în ceea ce privește montarea pieselor ». După schițele acestuia și sub directa lui supraveghere lucrează pictorii executanți I. Veșcovici și I. Mann, dar concepția asupra decorului și procedeele de lucru rămîn aceleași [58]. Și la fel, cînd se apelează la serviciile pictorului Costin Petrescu, profesor la Școala de bele-arte. Ca în glorioasa epocă romantică, decorul la *Viforul*, aplaudat pentru frumusețea lui [59], reproduce zugrăvite pe pînză, într-o perfectă cunoaștere a legilor perspectivei, arcade și bolți medievale, șiruri de coloane, interioare de palat decorate cu steme și însemne voievodale, toate executate în cea mai pură tehnică a *trompe-l'oeil*-ului. « O montare fastuoasă » se face de asemenea și pentru *Regele Lear* (1911) în direcția de scenă a lui Nottara, care interpretează și rolul principal. Dar, « munți greoi de practicabile și de pînzărie vopsită văzuți prea de aproape și prost luminați » [60] aglome-

[52] Vezi cererea lui Gr. Brezeanu « pentru un concediu de 9 luni în vederea unei călătorii la Berlin spre a face practică de regizorat ». Vezi, de asemenea, cererea lui Ion Sîrbu, încă elev de conservator, « pentru a fi primit pe lîngă direcția de scenă a teatrului, în dorința de a învăța arta regizoratului (Arhiva Centrală de Stat București, fond. Teatrul Național, dos. nr. 63/1912—1913, p. 16 și 19.)

[53] Fond. Teatrul Național, dos. nr. 19/1913—1914, p. 2.

[54] *Ibidem.*

[55] C. S. Hasnaș, *Decorul în teatru*, în *Teatrul*, 1915, nr. 1, p. 1.

[56] Vezi punerea în scenă a operetei *Frumoasa Elena* de Offenbach de trupa lui V. Maximilian, « inspirată din recenta montare a lui Reinhardt » *(L'Indépendance Roumaine*, 1913, decembrie 17); vezi deschiderea companiei Bulandra — Marioara Voiculescu și angajarea lui Uhrinowsky, regizor cu un vechi stagiu în teatrul lui Antoine *(Teatrul*, 1914, nr. 2, p. 4).

[57] Vezi raportul lui P. Locusteanu în urma călătoriei la Viena și Berlin pentru « cumpărare de furnituri și decoruri». Printre altele, pe lista de comenzi, teatrul e interesat în achiziționarea « unor decoruri de ocazie » pentru *Visul unei nopți de vară* și *Faust* (fond. Teatrul Național, dos. nr. 45/1915—1916, p. 12 și 16).

[58] Vezi cererea de reintegrare a lui V. Ștefănescu și contractele de angajare ale lui I. Veșcovici și I. Manu (Arhiva Centrală de Stat București, fond. Teatrul Național, dos. nr. 20/1910—1911, p. 52; dos. nr. 44/1911—1912, p. 11; dos. nr. 63/1912—1913, p. 9).

[59] A. de Herz, *Cronica dramatică*, în *Convorbiri literare*, 1910, nr. 1, p. 114—116.

[60] Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 238.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

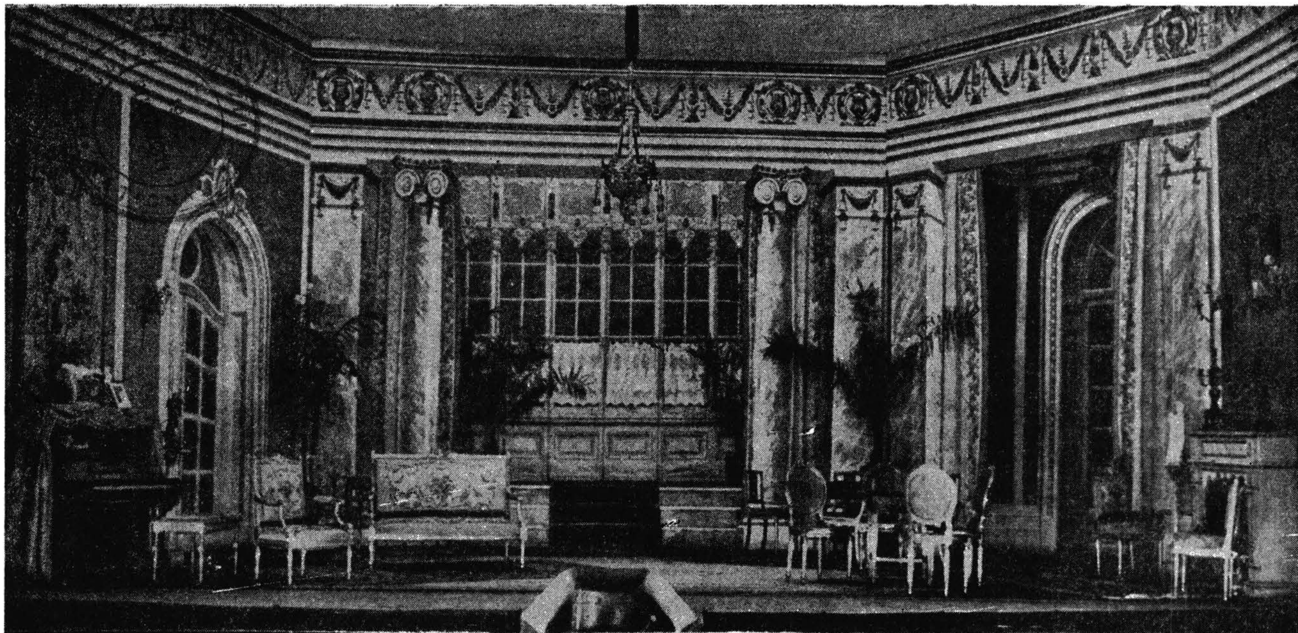


Fig. 2. — Decorul la *Uliul* de Fr. de Croisset — Teatrul Național, 1916.

rează scena și reduc spațiul de joc. Și, în același stil, reprezentarea piesei *Ovidiu* (1915), « o altă punere în scenă impunătoare », e și ea lipsită de succes. « Utilizarea unui personal și a unui material bogat, în resurse n-a reușit totuși să producă decît scene rigide, decoruri opace, după antracte interminabile » [61]. « Intolerabil » îi apare cronicarului și decorul la *Ruy Blas* (1915) și, în general, montarea « monumentală » a pieselor istorice nu mai satisface. Schimbarea decorurilor e anevoioasă, durata spectacolului se prelungește, problema figurației rămîne nerezolvată [62]. În companiile particulare, *Cid*-ul pus în scenă la Davila și *Ana Karenina* la compania Marioarei Voiculescu, deși se bucură de aprecieri elogioase, « bogăția montării » face ca scena Teatrului Modern să apară și mai mică [63]. Presa vremii înregistrează acum numeroase critici la adresa procedeelor naturaliste și, de asemenea, susținute pledoarii pentru stilizarea cadrului scenic, pentru folosirea elementelor de sugestie în decor, pentru valorificarea intensivă a luminii ca mijloc de înaltă expresivitate, pentru o nouă concepție în arta punerii în scenă [64]. Un loc larg se rezervă acum prezentării ideilor novatoare ale lui G. Fuchs și F. Erler, o rubrică specială întreține interesul pentru evenimentul teatral francez și numeroase sînt de asemenea informațiile cu privire la Meyerhold și la activitatea teatrului rus [65]. În aer plutește tentația marilor confruntări și protestul împotriva formelor academizate nu întîrzie să apară. Curentele moderniste își cîștigaseră și la noi adepți în artele plastice și în literatură. Lupta împotriva tradiției se declarase și « libertatea și individualitatea în artă, părăsirea formulelor învățate de la cei mai bătrîni, tendința spre ce e nou » [66] reprezintă încă din primul deceniu al acestui veac cuvîntul de ordine al generației de avangardă. Orgoliul doctrinei naturaliste pălise și procedeele de investigație ale acestei școli se dovediseră ineficiente. Dintr-o realitate miste-

[61] *L'Indépendance Roumaine*, 1915, septembrie 15.

[62] I. Tedescul, *Figurația în piesele istorice*, în *Cortina*, 1915, martie 27.

[63] *L'Indépendance Roumaine*, 1911, ianuarie 28 și 1914, decembrie 11.

[64] Vezi T. Simionescu-Rîmniceanu (Sym), *Spre o estetică pragmatică a scenei*, în *Flacăra*, 1911, decembrie 17, p. 72; *Stilizarea scenei*, în *Teatrul*, 1915, nr. 2, p. 4; *Teatrul nostru și Teatrul Național*, în *Revista critică*, 1918, nr. 2 și 3, p. 19 și 35; vezi I. Tedescul, *Despre uzul și abuzul decorului și Montarea în teatrul modern*, în *Scena*, 1917, nr. 60 și 69.

[65] Vezi *Rampa*, 1911—1913 (rubrica « Teatrul în străinătate », semnată de Matei Russu, corespondentul revistei la Paris); vezi *Teatrul*, 1914—1915 (informații asupra mișcării teatrale mondiale; teatrul la Petersburg, la Londra, la Berlin etc.); vezi *Scena*, nr. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15/1917 (prezentarea activității regizorilor germani și a lui Meyerhold).

[66] I. Minulescu, *Aprindeți torțele*, în *Revista celorlalți*, 1908, nr. 1, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rioasă și incertă nu se pot copia decît aparențele, limitele ei exterioare. Revolta simbolistă începută în Franța la sfîrșitul veacului trecut antrenase pe planul general al culturii o largă mișcare de eliberare din dogmele academismului și de revizuire a valorilor admise. Drumul către o nouă estetică, a sintezelor evocatoare și a abstragerii esențelor, către o artă de transfigurare a realității și de explorare a zonelor ei necunoscute era deschis. O nevoie acută de pătrundere în « complexul de idei al epocii », de comunicare cu « atmosfera intelectuală din străinătate » o mărturisește și O. Densușeanu. « Se va înțelege încă o dată că literatura unei țări nu se poate izola de curentul de idei care însuflețește alte literaturi » [67], și această nevoie e din plin resimțită și de mișcarea noastră teatrală. Decalajul existent între stadiul de dezvoltare al artei spectacolului și evoluția artelor plastice, pe de o parte, contactul revelator cu baletul rus al lui Diaghilev și Leon Bakst, cunoașterea ideilor lui Appia și Gordon Craig și a progreselor teatrului german, pe de altă parte, îl determină pe Jacques Rouché « să caute în ce măsură (în teatrul francez — *n.n.*) ar fi posibilă întinerirea punerii în scenă și armonizarea ei cu viziunea de artă a pictorilor vremii » [68]. Și, susținîndu-l, Jacques Copeau subliniază mai apăsat, « această sciziune, acest divorț între teatru și arta contemporană, acest antagonism între o meserie specială, mecanică, imuabilă și ansamblul preocupărilor estetice care evoluează și se îmbogățește neîncetat. Da, este o înaltă și sănătoasă ambiție aceea de a integra arta dramatică și dramaturgii în mișcarea generală a ideilor și a sensibilității artistice » [69].

Ideile lui J. Rouché și J. Copeau, perfect aplicabile și teatrului românesc, rămîn însă la noi încă destulă vreme numai pe planul dezbaterilor teoretice [70]. Orice altă tentativă se lovește de o practică adînc înrădăcinată pe scena națională și apărată de cei mai de seamă reprezentanți ai săi. În acord cu convingerile sale de partizan fervent al naturalismului, dar contradictorie în ceea ce privește cunoscuta sa receptivitate la noi și derutantă prin definitiva ei formulare, apare în 1918 rezistența lui Davila față de noile tendințe ale scenografiei moderne. « Dacă în locul decorului cerut de piesă (un cîmp, un munte, o pădure de pildă — spune el), ar fi pe scenă perdele, ce iluzie mai poate căpăta spectatorul? Chiar actorul, jucînd în acest decor, ar fi incitat să masacreze piesa » [71]. La fel, Paul Gusty, rezervat față de experimentele novatoare ale viitorilor săi colegi, va rămîne în continuare, ca și pînă la această dată, credincios acelorași procedee tradiționaliste în tehnica decorului și punerii în scenă. Imitarea naturii și grija de realizare a iluziei scenice constituie la noi, pînă după primul război mondial, legea de bază a spectacolului, încheindu-se astfel cu izbînzi notabile și cu perseverente eforturi de creație un lung ciclu în istoria artei scenice românești.

Mișcarea de reteatralizare a teatrului nostru în primele două decenii ale acestui veac operează în primul rînd asupra artei interpretative și asupra conceptului de ansamblu. Reteatralizare în acești ani înseamnă la noi o nouă conștiință regizorală angajată să redea teatrului demnitatea sa de artă, înseamnă saltul către ideea spectacolului, operă de artă totală.

[67] M. Cruceanu, *Convorbire cu dl. Densușeanu*, *Simbolismul*, în *Rampa*, 1912, ianuarie 6.

[68] Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*, Paris, 1910, p. 3.

[69] Jacques Copeau, *À propos de l'art théâtral moderne*, în *Nouvelle Revue Française*, 1910, decembrie, p. 799.

Vezi și concretizarea ideilor lui Jacques Rouché în practica sa de director la Théâtre des Arts (1910—1913), apelul la pictorii vremii, la mijloacele stilizării și sintezei în arta decorului (Cf. D. Bablet, *Le Décor de théâtre*, Paris, 1963, p. 215—229). Vezi și activitatea lui Jacques Copeau la teatrul Vieux Colombier (1913—1914) și eliberarea scenei de elementele decorative pentru valorificarea integrală a cuvîntului și a jocului actoricesc. (Cf. D. Bablet, *La Mise en scène contemporaine*, I, 1887—1914), Paris, 1968, p. 75.

[70] În timpul directoratului lui G. Diamandy (1914—1915), cele cîteva încercări ale lui T. Simionescu Rîmniceanu de simplificare a decorului, de îndepărtare a obiectelor și accesoriilor inutile și de atentă folosire a luminii (în montarea pieselor *Nuntă în revoluție* de Michaelis, *Tot înainte* de G. Diamandy și *Andrei Braniște*, o lucrare a sa proprie) se întrerup prin schimbarea directorului, dar « inițiativa aceasta, continuată, ar fi putut aduce servicii reale primei noastre scene » (*Teatrul*, 1914, nr. 1, p. 52).

[71] A. Davila, *Scrisoarea XVIII-a*, *Regizorul*, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RAPORTUL DINTRE EVOLUŢIA TEHNICII ŞI CEA A EXPRESIEI ARTISTICE ÎN ISTORIA FILMULUI

de ION CANTACUZINO

Relaţia dintre tehnică şi expresia artistică este, în arta filmului, un raport dialectic cu bogate implicaţii, cu interacţiuni şi condiţionări uneori contradictorii şi paradoxale, plin de surprize şi de învăţăminte şi care invită la multiple disocieri, mai ales din punctul de vedere al esteticii filmului. În acest domeniu s-au scris multe lucruri fundamentale, în studii mai vechi sau mai recente, care merită desigur o discuţie amplă şi adîncă [1]. Nu vom încerca însă, acum şi aci, să angajăm această discuţie şi de aceea nu vom analiza felul cum diversele modalităţi tehnice se pot transforma în mijloace de expresie artistică [2], ci ne vom mărgini să studiem numai aspectele strict istorice ale acestui raport, urmărind felul cum particularităţile tehnicii au marcat etapele principale din evoluţia istorică a artei filmului, au determinat-o sau au hotărnicit-o, fiecare nou « moment tehnic » generînd un « moment expresiv » şi devenind uneori « moment istoric ».

Prima noastră teză este: însăşi *periodizarea istoriei filmului e jalonată de bornele kilometrice ale evoluţiei tehnice*, toate perioadele mari, etapele şi fazele ce se pot distinge în evoluţia acestei arte fiind delimitate sau caracterizate prin apariţia unor elemente de tehnică, punerea în aplicare a unor descoperiri esenţiale, evoluţia sau perfecţionarea unor mijloace tehnice mai vechi şi utilizările inedite ale unor procedee cunoscute.

În general, istoriile cinematografiei mondiale admit următoarele mari perioade în evoluţia sa ca spectacol:

— perioada începuturilor (1896—1907), mergînd de la naşterea pînă la afirmarea cinematografului ca formă nouă de spectacol;

— perioada *filmului mut* (1908—1927), definită prin afirmarea filmului ca artă autonomă, în anii a ceea ce s-a numit « marele mut »;

— perioada *filmului sonor* (1928—1945), caracterizată prin adăugarea la imaginea mută a sunetului, sub întreita formă de cuvînt, muzică şi zgomot;

— perioada care se numeşte de obicei a *filmului modern*, cuprinzînd filmele de după cel de-al doilea război mondial, de la 1946 pînă în prezent.

În primul rînd trebuie să remarcăm că în aceste titulaturi se oglindeşte o evidentă lipsă de unitate în criterii. Prima şi ultima denumire sînt legate de un caracter pur temporal, pe cînd celelalte două sînt determinate de criteriul comun al *prezenţei* sau *absenţei* unui anumit element tehnic. Este evident că aceste denumiri trebuie să sufere o revizuire, pentru

[1] Lucrările teoretice ale lui André Bazin şi mai ales ale lui Jean Mitry, ca şi contribuţiile din ultimii ani ale lui Christian Metz sînt esenţiale în acest domeniu. În special orientarea dată cercetărilor recente prin aplicarea conceptelor lingvisticii moderne şi ale structuralismului pot să fecundeze discuţia pe baze noi şi deosebit de fertile.

[2] E semnificativ faptul că Eisenstein a adoptat pentru denumirea unor lucrări teoretice un titlu care se referă clar la această relaţie fundamentală: *Film Form — Film Sense*, şi mai clar în versiunea italiană: *Forma e technica del film* (Torino, 1964). Şi Luigi Chiarini, *Arte e technica del film* (Bari, 1962), se preocupă de acelaşi raport esenţial.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a se ajunge la criterii unitare în alegerea lor. Poate că analiza aspectelor binomului *tehnică-expresie*, în fiecare dintre aceste perioade, ne va oferi și elementele necesare pentru a propune în acest sens o terminologie mai organică.

Chiar de la nașterea sa, baza tehnică determină cele două drumuri mari pe care se va angaja cinematograful.

Procedeu de înregistrare a mișcărilor pe o bandă de peliculă și de proiectare a lor pe un ecran, cinematograful apare indisolubil legat, *ab initio*, de acest caracter, înregistrînd cu frenezie tot ceea ce se oferă mișcător în fața obiectivului, tot ce este acțiune, fapt în curs de realizare. Creat de un aparat pus în fața unui eveniment, cinematograful s-a născut sub semnul documentului. Dar dacă *Ieșirea de la uzinele Lumière*, *Intrarea unui tren în gară* sau *Dejunul lui Bébé* reprezintă primele « actualități », felul cum Lumière își așază aparatul în fața porții făbricuții sale, pe peronul gării La Ciotat sau în fața măsuții unde familia fratelui său își lua dejunul determină și un anumit raport artistic, direct, nemijlocit, între obiectul filmat și obiectivul aparatului care filma. Tehnica trasează astfel cinematografului o primă modalitate de expresie: reprezentarea realității dintr-un anumit moment și într-un anumit cadru. De la început, cinematograful ancorează, pentru toate deceniile următoare, într-una dintre coordonatele sale esențiale: adevărul realităților sociale, aceasta constituind prima dintre marile direcții pe care arta filmului se va dezvolta în continuare. Și poate că de aceea, ori de cîte ori căutările unor formule artistice mai mult sau mai puțin ezoterice îl vor aduce într-un impas al evoluției sale, cinematograful va repeta mereu gestul legendar al lui Anteu și, pentru a recîștiga forțele sale fundamentale, se va reîntoarce la elemente cvasidocumentare, făcîndu-și o transfuzie de realism.

În aceeași perioadă a primei sale copilării, filmul vede însă deschizîndu-se în fața sa și cel de-al doilea drum, cea de-a doua modalitate de expresie artistică, născută și ea tot dintr-un aspect al tehnicii. E cunoscută întîmplarea care i-a permis lui Georges Méliès să descopere virtualitățile trucajului în cinematograf. Filmînd o scenă de stradă, aparatul s-a blocat și au fost necesare cîteva minute pentru a relua filmarea. La developarea peliculei, omnibusul pe care îl înregistrase ultima imagine dinaintea blocării a apărut brusc înlocuit, pe imaginea următoare, printr-un dric care tocmai trecea în momentul reluării filmării [3]. Procedeul înlocuirii unei imagini cu alta prin oprirea filmării și schimbarea subiectului de filmare, descoperit astfel accidental, avea să-l pună pe Méliès nu numai pe drumul unei nesfîrșite serii de trucaje, dar și pe cel al unei noi forme de expresie artistică în cinematograf. Tehnica deschidea drumul spre spectacol. În locul înregistrării directe a faptului ca atare, trucajul. În locul documentului, ficțiunea și în locul naturii, decorul. În locul adevărului, imaginația și fantezia. După expresia lui Christian Metz, « cinematograful se smulge din lume și devine discurs despre lume » [4]. Un alt drum, fără sfîrșit și plin de surprize, începe pentru el, pornind tot de la apariția unui procedeu tehnic nou. Întreaga istorie ulterioară a artei filmului va fi făcută din combinarea — în proporții deosebite — sau din alternarea acestor două atitudini esențiale și inițiale.

În același deceniu ni se oferă și un alt exemplu elocvent al raportului tehnică-expresie artistică, prin felul cum a fost creat un gen nou, aparte, al cinematografiei, filmul de animație. În 1906, operatorul și regizorul american Stuart Blackton inventă un trucaj inedit pentru filmul său *Hotelul cu fantome*. Era ceea ce s-a numit procedeul *turului de manivelă* sau « un tur, o imagine », expresie care indică foarte bine în ce consta tehnica respectivă. Același operator utilizează această tehnică în anul următor pentru a realiza filmul *Stiloul magic* (1907), în care un stilou scria fără să fie condus de nici o mînă, cerneala părînd că se scurge de la sine pentru a se transforma în litere. Dezvoltînd procedeul, francezul Emile Cohl creează curînd după aceea primul său desen animat, celebra *Fantasmagorie* (1908). Și din acea clipă, zămislită tot dintr-un procedeu tehnic, s-a născut nesfîrșita gamă modernă a

[3] Cf. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, 1959, p. 25.

[4] Christian Metz, *Problémes actuels de théorie du cinéma*, în *Revue d'esthétique*, nr. 2—3/1967, p. 184. În același sens și de același autor, referatul *Considerații asupra elementelor semiologice ale filmului*, la masa rotundă « Pentru o nouă conștiință a limbajului cinematografic » de la Pesaro, iunie 1966 (vezi și *Caiet de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 7/1967).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

filmului de animaţie, nu numai un gen nou, dar şi o modalitate nouă de creaţie cinematografică, atît de autonomă încît astăzi unii critici o consideră ca o artă aparte, a şaptea bis sau a opta [5].

Perioada începuturilor este aşadar marcată, în acest prim deceniu de la naşterea cinematografului, de o serie de descoperiri tehnice care au avut drept efecte expresive: în primul rînd trecerea de la aspectul de « curiozitate » la afirmarea ca o categorie aparte de « spectacol », în al doilea rînd definirea genurilor sale: actualitate, documentar, ficţiune, animaţie, cu fixarea drumurilor creatoare pe care se angajează întreaga evoluţie a cinematografului.

Cele două decenii ale perioadei următoare, cea a filmului mut, este epoca în care filmul încearcă şi reuşeşte să-şi creeze un limbaj propriu. Însuşi conţinutul ei este deci definit de raportul tehnică-expresie. De astă dată însă procesul e invers, creatorii nu se mulţumesc să utilizeze eventuale descoperiri tehnice în scopul expresiei artistice ci, în mod conştient şi deliberat, ei caută şi găsesc mijloacele tehnice cele mai apte pentru a pune în valoare şi a lărgi cîmpul nevoilor de exprimare. Spre exemplificare, vom analiza pe scurt doar cîteva dintre modalităţile tehnicii care, devenind forme de expresie specifice celei de-a şaptea arte, au determinat atît conţinutul acestei perioade, cît şi individualizarea sa istorică.

Una dintre primele modalităţi tehnice create în acest scop a fost *variaţia de planuri şi de unghiuri* de filmare. Îngăduind creatorului să îndrepte atenţia spectatorului spre momentul sau personajul cel mai interesant şi evidenţiind astfel evoluţia acţiunii sau reliefînd contribuţia fiecăruia dintre participanţi, procedeul a dat mai multă cursivitate povestirii. Dar, prin apropierea obiectivului de un anumit personaj, el a dus şi la posibilităţi noi de scrutare a psihologiei sale, *prim-planul* devenind o oglindă a vieţii interioare, un instrument de introspecţie. El este pînă la un punct echivalentul portretului din pictură, cu mobilitatea şi mai ales cu variaţia expresiei în plus.

Mişcările aparatului de filmat au avut un aport deosebit în crearea limbajului vizual. *Panoramicul* a servit la început pentru descrierea cadrului în care se petrece acţiunea — a spaţiului diegezei —, echivalînd cu procedeul descrierii literare. Dar foarte curînd panoramicul, pe lîngă acest sens narativ, a căpătat şi o semnificaţie psihologică, fiindcă îngăduia punerea în contrast a reacţiilor deosebite din cadrul respectiv. Şi *travelling*-ul a constituit la origine un procedeu de urmărire mai elocventă a faptelor tramei, de la nivelul cel mai apropiat. El era, în acelaşi scop, şi un generator de ritm, de dinamism. Un călăreţ urmărit de un aparat în mişcare, permanent lipit de el, dă spectatorului o impresie de viteză mai mare decît prin urmărirea cursei sale de la distanţă, traversînd un peisaj în care se pierde ca un punct mobil. Dar foarte curînd s-a înţeles că urmărirea apropiată a unui personaj în cursul unei acţiuni îngăduie şi studierea stărilor sale afective [6]. Travelling-ul depăşeşte astfel stadiul narativ şi stadiul dinamizării, devenind şi el un element de introspecţie. Aşa cum prim-planul era un instrument de introspecţie static, travelling-ul constituie un element de introspecţie dinamic.

Supraimpresiunile se înscriu printre primele descoperiri tehnice care au generat posibilităţi de expresie artistică. Datorate tot lui Méliès, ele au intrat mai întîi în arsenalul său de trucaje. Dar foarte curînd supraimpresiunea a început să fie utilizată cu scopuri estetice, deosebite după creatorul care a utilizat procedeul. Evoluţia sa de-a lungul anilor dovedeşte astfel, elocvent, a doua teză propusă de noi: *acelaşi efect tehnic poate genera semnificaţii deosebite şi poate deveni semn pentru conţinuturi variate.*

[5] Toată evoluţia animaţiei şi în special creaţia din ultimii ani a lui Mac Laren, cu tehnicile adoptate pentru a crea direct pe peliculă noi modalităţi de expresie, sînt o strălucită exemplificare a raportului care ne preocupă, dar mai ales a faptului că *nu numai tehnica nouă creează expresia nouă, ci şi nevoile expresiei determină crearea de mijloace tehnice noi.* Semnificativă ni se pare mai ales lucrarea sa recentă *Pas de deux.* Utilizînd o tehnică specială, modernă, de prelucrare a fotogramelor într-o « cameră optică », această bandă realizează în anumite secvenţe o succesiune de imagini ale unui dans, de o remarcabilă expresivitate, dar care în mod paradoxal coincid exact cu aspectul mersului unui om, aşa cum apărea înregistrat cu *cronofotograful* lui Marey, de la 1885!

[6] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, t. 2, Paris, 1967, p. 77—78, numeşte acest lucru « imagini semi-subiective ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cursul istoriei filmului supraimpresiunea poate fi regăsită la Chaplin — pentru a concretiza visul unui personaj *(O idilă la țară)* — sau la Sjöstrom — pentru a da o prezență reală fantasticului și metafizicului, îngăduind spectatorului să vadă cum sufletul unui om se desprinde din trupul său *(Căruța fantomă)*. René Clair o utilizează pentru a da senzația vitezei *(Antract)*, așa cum făcuse și Gance în *Roata*. În *Napoleon*, tot Gance face din supraimpresiune fie o metaforă — atunci cînd suprapune imaginea valurilor mării peste imaginea frămîntărilor din sala de ședințe a Convenţiunii —, fie o alegorie — atunci cînd suprapune imaginea Marsiliezei lui Rude, întruchipată de Damia, peste marşul soldaţilor Revoluţiei. Prin multiplicarea supraimpresiunilor, procedeul capătă semnificaţii sociale la Dziga Vertoff *(Omul cu aparatul de filmat)* sau la Walter Ruttmann *(Simfonia unei capitale)*, cînd vor să redea clocotul vieţii dintr-un mare oraş. La Ruben Mamulian, care reia și dezvoltă o veche și frecventă utilizare a procedeului cu scop psihologic, pentru a exprima reflecţiile interioare concretizate într-o prezenţă reală suprapusă pe chipul gînditorului, supraimpresiunea devine obsesie *(Doctorul Jekyll și domnul Hyde)*. *Acelaşi procedeu tehnic poate deci să creeze elemente de ritm, poate da forţă epică, poate avea caracter de analiză psihologică sau poate căpăta semnificaţii metafizice, după contextul în care e utilizat de creator.*

Dintre toate exemplele pe care le-am enumerat, cel mai semnificativ este poate încercarea de a concretiza prin supraimpresiuni imaginile mintale. Materializarea gîndurilor și a imaginaţiei, a viselor și a obsesiilor, a spaimelor și a nădejdilor unui personaj este una dintre cele mai vechi și mai tenace preocupări ale creatorilor de film, dar și cea mai greu de realizat. Dacă într-un anumit moment istoric al evoluţiei filmului s-a folosit în acest scop supraimpresiunea, ea a fost înlocuită însă, în ultima vreme, printr-un discurs continuu, imaginea reală și imaginea mintală succedîndu-se pe planuri de egalitate. Prin aceasta s-a creat de fapt o dificultate în plus, realitatea imaginii obiective fiind în contrazicere cu ideea de imagine subiectivă pe care vrea s-o redea. Și poate că de aceea majoritatea teoreticienilor au ajuns la convingerea că filmul este inapt să traducă viziunile pur interioare, însăși tehnica sa oprindu-l la limitele vizibilului. Și iată cum apare o nouă teză în problema noastră: *tehnica generează expresia, dar ea poate s-o și limiteze*, frînînd ambiţia creatorului.

Revenind însă la aportul tehnicii în definirea limbajului cinematografic, vom aminti că cea mai mare importanţă pentru obţinerea efectelor de ritm ca și pentru a traduce vizual un nesfîrșit cîmp de semnificaţii a avut-o, în timpul celor două decenii de care ne ocupăm, dezvoltarea treptată a tehnicii montajului. S-au consacrat atîtea studii și atîtea volume pentru analizarea acestei importanţe, încît, în cadrul restrîns al însemnărilor noastre de aci, e de ajuns s-o menţionăm. Dar tocmai fiindcă s-a vorbit atît de mult despre montaj s-a și utilizat, în privinţa sa, o terminologie atît de variată — fiecare cu pretenţia de a da clasificări perfecte și definitive —, încît sistematizarea domeniului respectiv a rămas destul de relativă. Cert e doar că nici o altă modalitate tehnică nouă n-a fost mai direct legată de tendinţele novatoare ale expresiei și tocmai de aceea credem că o clasificare a speciilor ei ar trebui bazată pe criteriul finalităţii expresive. Iată de ce am sugera reducerea multiplelor varietăţi propuse de exegeţii de pînă azi la cîteva, deduse din această finalitate: *montajul narativ* — pus în serviciul acţiunii; *montajul ideologic* — care subliniază semnificaţiile logice ale imaginii; *montajul sentimental* — cu scopuri afective; *montajul ritmic* — menit să dinamizeze acţiunea într-un crescendo de allegro molto sau, dimpotrivă, să-i dea liniștea și reculegerea unui andante; *montajul analitic* — permiţînd utilizarea cinematografului drept instrument de introspecţie psihologică, fie în limitele normalului — investigînd mecanismul memoriei, ca Alain Resnais —, fie în limitele patologicului, pînă la hotarele delirului. Bineînţeles că terminologia pe care o propunem pe baza finalităţii expresive nu anulează celelalte terminologii curente — care ţin seama, în conţinut și chiar în denumire, mai ales de aspectul formal —, ci le subsumează doar, ca subdiviziuni ale cadrelor noastre [7].

[7] Ceea ce s-a numit *montajul paralel* exemplifică clar faptul că anumite categorii de montaj, definite cu titulatură de ordin tehnic, oferă și cuprind de fapt — din punct de vedere al expresiei artistice — o multitudine de posibilităţi. Denumirea « montaj paralel » indică un caracter pur formal, dar, dacă urmărim această specie de montaj în evoluţia isto-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din cele expuse mai sus reiese clar că limbajul cinematografic s-a constituit, în esenţă, prin afirmarea unei serii de cuceriri în cadrul raportului tehnică-expresie. Acesta defineşte deci şi hotărniceşte o perioadă precisă din istoria filmului — cele două decenii de glorie ale filmului mut —, în timpul căreia s-a afirmat autonomia filmului ca artă.

Apariţia filmului sonor — deci tot o inovaţie tehnică — a repus însă în discuţie întreg acest limbaj. O descoperire de răscruce devenea implicit hotarul unei noi perioade din istoria filmului. Grefarea sunetului pe imaginea mută a determinat un dificil proces de adaptare, în care prima fază a fost constituită de un autentic *fenomen de respingere a grefei*, analog celui din biologie. Purtătorii de cuvînt ai acestei respingeri au fost cîţiva dintre cei mai mari creatori de film ai vremii, Chaplin, Eisenstein, Pudovkin, Clair. A fost epoca în care, de teama pleonasmului dintre cele două componente tehnice — banda de sunet şi cea de imagini — s-a proclamat nevoia *contrapunctului audio-vizual*. Dar foarte curînd s-a înţeles că adăugarea unei lumi întregi de sunete la lumea de imagini pe care şi-o crease filmul mut lărgise considerabil posibilitatea de expresie a artei cinematografice. A fost un moment care a ilustrat în chipul cel mai caracteristic teza că *în evoluţia artei filmului orice perfecţionare sau invenţie tehnică are drept corolar un nou mod de expresie artistică*. Niciodată acest paralelism esenţial n-a fost mai clar demonstrat.

E suficient să ne gîndim, de exemplu, ce virtualităţi noi au căpătat anumite genuri cinematografice prin adăugarea sunetului. Comedia muzicală *(musical)*, filmul-revistă, filmul de gangsteri sau filmul de război — în care ţăcănitul armelor automate, rafalele de mitraliere şi zgomotul bombardamentelor au devenit parte integrantă din efectul artistic —, filmul de groază sau filmul poliţist — în care suspensul şi tensiunea se decuplează prin efectele sunetului şi adesea ale tăcerii — reprezintă doar o parte din evantaiul de formule artistice generate de apariţia sonorului sau care au înflorit, datorită lui, în această perioadă istorică.

Dar inovaţia tehnică a sonorului a avut enorme repercusiuni mai ales în evoluţia limbajului cinematografic. O întreagă dialectică a vizibilului şi a audibilului a fost pusă deodată la dispoziţia creatorilor. În primul rînd sunetul a diversificat expresivitatea filmică, a îmbogăţit-o şi a adîncit-o. Într-o carte teoretică de bază [8], Rudolf Arnheim remarca, în 1932, faptul că prin imagini şi vorbire, deci prin cele două modalităţi de înregistrare tehnică, acelaşi personaj poate oferi două serii de informaţii, revelatoare tocmai prin contrastul dintre ele. De aceea el se pronunţa împotriva oricărui dogmatism al neconcordanţei imaginii cu sunetul, de vreme ce concordanţa putea determina un contrapunct expresiv, mult mai preţios decît cel tehnic. Informaţiile deosebite adăugate imaginii de către sunet sînt cele care au adus un plus de expresivitate în definirea personajului, timbrul glasului completînd aspectul şi întregind caracterizarea sa psihologică. André Malraux, care distinge trei modalităţi ale dialogului [9], de expoziţie, de ton şi de scenă, îl numeşte pe acesta dialog de ton, iar Mitry îl numeşte dialog de comportare. În acelaşi timp, nuanţele şi tonalitatea vorbei colaborează însă şi la înţelegerea acţiunii, constituind ceea ce ambii autori citaţi numesc dialogul de scenă.

Dualitatea imagine-sunet — atît în simultaneitate cît şi în contrapunct — oferă posibilităţi noi şi montajului, în care introduce o gamă întinsă de contraste, asemănări sau contradicţii între sunet şi imagine. A apărut, de pildă, ca o formă nouă de cadraj şi

rică a utilizărilor sale, acelaşi aspect formal se dovedeşte cuprinzător al unor posibilităţi expresive diverse. Creat iniţial pentru uşurarea naraţiunii — prin reluarea unor procedee literare dickensiene, cum remarca Eisenstein —, el permitea urmărirea simultană a mai multor acţiuni. Dar dacă paralelismul acestor acţiuni determină un crescendo dramatic, prin urmărirea pe două drumuri deosebite a soluţiei finale, montajul paralel devine creator de suspens, deci de expresie dramatică. Dacă imaginile paralele joacă rol de metaforă, el poate avea înţelesuri sociale — prin reliefarea unor contraste în acest domeniu — sau poate evidenţia o psihologie — prin simpla aluzie metaforică. După cum, dacă montajul alternează imagini ale prezentului cu imaginile din amintire, poate avea o finalitate expresivă de introspecţie.

[8] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, 1932, p. 282—291.

[9] André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, în Marcel L'Herbier, *L'Intelligence du cinéma*, Paris, 1945, p. 380—381.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de alternare de planuri, formula *cîmp-contracîmp*, mijloc de a urmări în mod eficient un dialog, de a reliefa nu numai replica unui personaj, dar și reacțiile psihologice — la această replică — ale interlocutorului său. Variația contrapunctică a unei figuri care ascultă o replică ce vine din afara cadrului, cu alta filmată în timp ce vorbește, poate să pună în valoare fie forța unui argument, fie semnificația unei fraze esențiale. Un regizor află deci resurse foarte variate în utilizarea acestui procedeu, care a și ajuns să pară astăzi banal și vetust celor ce nu realizează toate virtualitățile sale.

În fine, combinația sunet-imagine a dat o formă particulară de expresie *flash-back*-ului, în care imaginile reprezintă conținutul amintirii, iar comentariul sonor al eroului care-și aduce aminte conferă acestor imagini distanțare în timp și subiectivizare. Este unul dintre caracterele pe care le poate lua vocea din afara cadrului, vocea *off*, pe lîngă multe altele care i-au fost hărăzite în cursul evoluției istorice a filmului sonor: *comentariu* al acțiunii de către un povestitor, la Sacha Guitry (începînd cu *Romanul unui trișor*), *vocea conștiinței* la René Clair *(Milionul)*, *confesiune* la atîția autori, încît nu mai poți depista pe inventatorul procedeului, admirabil utilizat de Bresson *(Jurnalul unui preot de țară)* etc. În toate aceste virtualități, cinematograful urmărește datorită sunetului combinat cu imaginea mai ales forme noi de investigare a psihologiei, de exprimare a inexprimabilului.

Nu vom insista mai mult asupra dialecticii sunet-imagine, atît de bogată în implicații estetice, fiindcă aceasta ar depăși planul discuției noastre, de ordin istoric. Din punctul acesta de vedere e însă cert că toată perioada sonorului stă sub semnul acestui raport.

Am remarcat mai sus că denumirile utilizate pentru a defini perioada *filmului mut* și perioada *filmului sonor* țin seama de determinarea prin elemente tehnice a acestei periodizări. Dimpotrivă, în denumirea perioada *filmului modern*, această determinare lipsește. Să fie oare aceasta o lipsă reală? Desigur că nu. Perioada de după 1945 apare și ea esențialmente caracterizată de apariția unor procedee tehnice noi, care au determinat aspectele expresive proprii producției din această perioadă. Mai puțin spectaculoase decît apariția sunetului, ele nu sînt mai puțin reale, definitorii și importante. De aceea, termenul *modern* poate fi considerat aci numai drept o ipoteză de lucru, drept un titlu provizoriu, pînă la o mai bună delimitare a perspectivei istorice. De altfel, unii teoreticieni utilizează termenul de modern numai pentru denumirea filmelor din ultimii ani, de cînd, abandonînd *montajul fragmentar*, creatorii se apleacă mai ales spre tehnica *filmării în continuitate*, realizînd așa-numitul *montaj în cadru*. Și aci însă, modern e tot o terminologie de schimb, iar fondul periodizării e determinat tot de un aspect tehnic.

În definitiv, denumirea de modern apare foarte deplasată în istoria artei filmului, în care dialectica raportului dintre tehnică și expresie ne arată că — în mod evident — conceptul de *nou* și de *modern* depinde în mare măsură de ritmul utilizării creatoare a modalităților tehnicii. Nici una dintre acestea nu e, în ea însăși, nici nouă nici veche, ci doar în felul cum este utilizată [10]. Iar această utilizare delimitează adevărate cicluri de interes și de interpretare ale mijloacelor tehnice de către creatori. În momentul apariției fiecăreia dintre ele există o fază de șoc, uneori de respingere, alteori de surpriză și încîntare. Apoi urmează faza adaptării procedeului, a generalizării lui. El devine un bun comun al cineaștilor, o modalitate profesională curentă și se integrează în limbajul — ca să zicem așa — « de fiecare film ». Curînd însă, noutatea se tocește prin utilizare și însăși valoarea sa intrinsecă începe să-și piardă înțelesul. Ca și cuvintele prea des întrebuințate sau locuțiunile de uz comun, oricine năzuiește la un limbaj mai evoluat și mai personal tinde să le evite și sfîrșește prin a le disprețui. Și astfel, procedeele îmbătrînesc înainte de vreme, uneori chiar înainte de a fi fost explorate în profunzime și exploatate pe de-a întregul. Din fericire se întîmplă foarte des ca peste mulți ani un realizator inspirat, care vrea să facă o operă

[10] Revelatorie apare în acest sens ideea lui Alain Resnais de a relua tehnica fotografiei din vremea filmului mut pentru a putea regăsi astfel, în filmul său *Anul trecut la Marienbad*, un efect de « fascinație proprie cinematografului mut ». El mărturisea chiar, într-un interviu, că ceruse firmei Kodak să fabrice în acest scop, special pentru filmul său, o peliculă ca pe vremuri, fără efect antihalo și în care albul să nu aibă limitele precise date de pelicula modernă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de inovaţie, să le redescopere, să le repună la loc de cinste şi să le utilizeze în alte contexte şi cu alte finalităţi, care le redau tinereţea pierdută înainte de vreme.

Un asemenea caz a fost cel al *cache*-ului, procedeu care umbrea imaginea lăsînd vizibilă numai o porţiune a ei, spre care se concentra deci atenţia spectatorului. La un moment dat al filmului mut el era frecvent utilizat pentru această îndrumare de interes spre un anumit punct din cadru, dar s-a banalizat curînd şi a dispărut. În ultimii ani, l-am văzut totuşi reapărînd, ca o noutate!... Tot astfel s-a învechit şi a ieşit din uz *fondu*-ul — *dissolvenza* din limbajul tehnic italian —, care permitea închiderea unei acţiuni pe un fel de coroană muzicală, şi s-a rarefiat chiar şi *fondu-enchaîné*-ul, care îngăduie legarea unei acţiuni de alta, printr-o săritură peste timp sau peste loc, şi permite un joc de înţelesuri foarte variat. Pe vremuri, cînd se introducea în cursul acţiunii prezente un episod de amintire din trecut, se utiliza o trecere prin *fondu* sau un *flou*, obţinut cu ajutorul obiectivului, prin filmări sub voal sau numai prin jocuri de lumini. Toate aceste procedee — care la un moment dat constituiau « le dernier mot » în tehnică — au ieşit şi ele din uz, îndrăzneala realizatorilor de astăzi îngăduindu-şi să juxtapună acţiuni prezente şi acţiuni trecute, vis şi realitate, conştiinţă lucidă şi delir oniric, în imagini succesive de acelaşi aspect, în care nici un element tehnic nu intervine pentru a încerca să definească natura conţinutului, autorii bazîndu-se pentru aceasta — deseori cu prea multă încredere — doar pe inteligenţa spectatorilor. În acest fel a devenit astăzi « modern » ceea ce pe vremuri era considerat drept un stadiu înapoiat al tehnicii. Chiar şi în teoretizări, terminologia mijloacelor de expresie bazate pe o anumită tehnică dispare pentru a fi apoi « reinventată ». Autorii care de curînd au vorbit despre *camera-stilou* au uitat, de pildă, că F. W. Murnau spusese încă de mult: « Camera este creionul directorului de scenă. Ea ar trebui să dovedească cea mai mare mobilitate cu putinţă, spre a înregistra cel mai fugitiv acord de atmosferă » [11].

Iată de ce credem că termenul de « modern » care denumeşte actuala perioadă istorică a evoluţiei artei filmului e menit să fie înlocuit cu un alt termen, organic legat de caracterele specifice ale acestei epoci şi integrat într-un sistem de criterii unitare, raportul tehnică-expresie utilizat pentru definirea celor două perioade anterioare din istoria filmului trebuind să fie şi aci criteriul de definiţie.

În acest sens, printre elementele tehnice noi ce caracterizează aşa-numita perioadă modernă a istoriei filmului se înscriu: primatul culorii, apariţia ecranului lat şi panoramic (cu corelativul sunetului stereofonic), posibilităţile noi ale peliculei ultrasensibile şi antihalo, ca şi suverana mobilitate a unui aparat de luat vederi devenit ultrauşor şi hipersecret. De fapt, toate aceste caractere ale tehnicii moderne a filmării formează un bloc unitar. Sînt armele cu care cinematograful s-a angajat, după cel de-al doilea război mondial, în lupta împotriva concurenţei zdrobitoare a televiziunii, care punea în discuţie însăşi existenţa artei filmului. Era deci firesc să se pună accentul pe tot ce era antinomic micului ecran al TV-ului. Dar aceste caractere au schimbat atît de mult arsenalul de mijloace expresive ale creatorilor de azi, încît putem afirma că definesc cel puţin perioada anilor 1945—1965.

Filmările în cadre naturale — care acordă un plus de veridic prin eliminarea decorului, cu tot ce are el artificial —, filmările de noapte, de amurg, în *contre-jour*, toate lucrurile care pe vremuri constituiau impedimente în calea realizatorului şi creau dificultăţi operatorului sînt acum probleme rezolvate graţie unei pelicule tot mai sensibile şi unor aparate tot mai uşor de mînuit. Dacă *Kino-Glaz*-ul lui Dziga Vertoff nu a reuşit să fie chiar acea modalitate pe care o dorea inventatorul şi teoreticianul său, a fost şi fiindcă el lucra cu aparate greu de manipulat, vizibile pentru oricine şi care făceau cu totul relative concretizările teoriilor sale. Iar dacă, după atîţia ani, aceeaşi concepţie de film a fost reluată teoretic în *Ciné-Vérité*, este fiindcă de astă dată ea putea să fie aplicată şi practic, cu noile aparate pe care evoluţia tehnicii le punea la îndemîna creatorului, portabile, ascunse, echipate cu transfocator şi dotate cu lentile care cuprind infinit mai mult decît a cuprins vreodată ochiul omenesc, apte să adîncească investigarea realului, surprins pe viu.

[11] În Ludwig Gesek, *Gestalten der Filmkunst*, Viena, 1948, citat de Lotte Eisner, *L'Ecran diabolique*, Paris, 1965, p. 183.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Culoarea a oferit și ea creatorilor de film un nou mijloc de expresie artistică. Nici acum, adaptarea nu a fost ușoară. Perioada inițială de cromolitografii, cînd cinematograful părea să fi uitat toate procedeele îndelung și răbdător dobîndite pentru a pune în valoare jocurile de alb și negru ale imaginii, a determinat printre creatorii de film o nouă panică. În același timp, i-a obligat să încerce depășirea stadiului de carte poștală ilustrată din primele filme tehnicolor, subordonînd acest nou mijloc tehnic unor noi modalități de expresie artistică.

Mergînd pe linia psiho-fiziologică ce admite existența unei anumite « corelații stabile și naturale între culori și categorii afective (în sensul lui Mikel Dufrenne) sau abstracții sentimentale (în sensul lui Etienne Souriau) »[12], Eisenstein a utilizat un anumit simbolism al culorilor în finalul părții a doua din *Ivan cel Groaznic*. După el, pe măsură ce se perfecționa fabricația peliculei color și tehnica ei, toți creatorii care au abordat pe rînd culoarea și-au pus problema de a-i da motivare și semnificație, obținînd prin ea un coeficient suplimentar de expresivitate. Clair (*Marile manevre*) o utilizează pentru crearea atmosferei, deopotrivă pe plan social, pe plan psihologic și pe planul evocării epocii istorice. Antonioni (*Deșertul roșu*) urmărește să sublinieze prin ea semnificații sociale. Așa cum remarcă Aristarco, nu întîmplător « culoarea verde (arborii, grădinile) e absentă, iar apa rîurilor și a mării e înfățișată așa cum a și devenit: « scursoare a gunoaielor ». Mormane de rămășițe, murdării, gunoaie « barează orizontul », subliniază Antonioni, și, deopotrivă cu pămîntul și apa, și cerul apare otrăvit »[13]. Iar Felini, în primul său film color, creează o adevărată coloristică pe planul psihologic, eliberarea Julietei de angoasa « spiritelor » care îi obsedau conștiința fiind exprimată prin acea admirabilă, calmă plimbare finală în mijlocul naturii, în care ființa ei micuță se pierde în imensitatea verde din jur și pare că se topește dintr-odată în liniștea deplină a unei culori pe care specialiștii o consideră a fi cea mai « calmantă ».

Ecranul lat, tot mai lat, panoramic și stereofonic, avea inițial menirea să sublinieze un contrast cu cel mic, de TV. Dar, foarte repede, această formă a devenit conținut, fiindcă ecranul lat a învederat posibilitățile expresive ale unui nou mod de cadrare, a determinat noi modalități ale compoziției, în lungime, după legi care n-au fost încă analizate așa cum o merită filmul de azi. Utilizarea vastului spațiu al cinemascopului pentru a pune în contrast fundalul nud — care în filmul color reprezintă și o pată unitară de culoare — cu figura unui personaj, ce i se opune sau se decupează pe el, într-o cromatică contrastantă sau complementară, a determinat o dinamică de spații și culori în interiorul acestui cadru, plină de efecte plastice, de o nebănuită expresivitate. Pe această linie, arta filmului a întîlnit esențializarea și simplificarea caracteristică artelor plastice moderne. Dar, în același timp, lățimea noului cadru a permis o detașare mai expresivă a personajului și o evidențiere a psihologiei sale, reliefată prin organizarea nouă a « spațiului de joc » de care dispune (Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet, chiar Felini au speculat ecranul în acest sens).

Tehnica montajului în cadru, așa-numitul *plan-secvență*, creat grație mobilității aparatului și adîncimii obiectivelor moderne, care îngăduie o analiză mai fluentă a raporturilor psihologice dintre personaj și o narațiune continuă, a fost și ea îmbogățită considerabil prin utilizarea ecranului lat. Prin adăugarea, pe acesta, a prezenței mai multor prim-planuri simultane, montajul în cadru a devenit și un montaj de portrete, ceea ce i-a adîncit mai mult expresivitatea. S-a accentuat astfel posibilitatea cinematografului de a constitui un instrument de cunoaștere, de a « dispune de cheile unei lecturi interpretative », cum spunea Aristarco[14]. Chiar dacă această nouă modalitate de turnaj nu poate să fie atît de radical opusă vechiului film de montaj, cum o făcea André Bazin[15], este evident că ea a constituit o cotitură, o modificare importantă a raportului tehnică-expresie și a definit, din acest punct de vedere, perioada cinematografică următoare anilor '40.

[12] Christian Metz, *op. cit.*, p. 200.

[13] Guido Aristarco, *Cinematograful și cultura orașului*, in *Secolul 20*, nr. 1/1969, p. 23.

[14] *Ibidem*, p. 21.

[15] Cf. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, t. 1: *Ontologie et cinéma*, Paris, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Poate că, ducînd mai departe analiza aspectelor acestui raport în perioada actuală a istoriei filmului, se va putea afla pentru ea o denumire care să ţină seama de esenţa tendinţelor ei, judecate după acest criteriu.

Dacă apariţia unor perioade noi sau unor faze distincte în istoria filmului a coincis întotdeauna cu progresele tehnice, e tot atît de adevărat că uneori nu *cîştigurile*, ci *lipsurile* tehnicii au generat forme noi de expresie artistică şi au contribuit chiar la delimitarea unor perioade istorice. În orice artă, de altfel, lipsurile au obligat pe creatori să găsească soluţii de schimb, recurgînd la aluzii sau sugerări, care adesea se transformă în fericite rezolvări artistice. În istoria filmului a fost citat de multe ori cazul lui Chaplin, care avea de realizat, în *Opinia publică*, o scenă de despărţire ce se petrecea pe un peron de gară din Franţa, dar nu dispunea la Hollywood de vagoane asemănătoare celor de pe căile ferate franceze. El a fost deci silit să renunţe la planurile care arătau trenul în mers şi să sugereze plecarea lui numai filmînd chipul femeii rămase pe peron, peste care se succedau ritmic luminile de la ferestrele vagoanelor care treceau. Această metaforă luminoasă a plecării, proiectată pe figura ei îndurerată, a creat un moment de intensă emoţie şi poezie. O lipsă de recuzită, o soluţie de schimb, au generat astfel o extraordinară clipă de expresivitate artistică. Iar procedeul a fost reluat de atunci de nenumărate ori, sub diverse forme, devenind bun comun al limbajului cinematografic.

Cît priveşte apariţia unor caractere care au ajuns să fie definitorii pentru anumite perioade istorice din evoluţia filmului, şi aci lipsurile tehnice au jucat un rol adesea important. Astfel, una dintre caracteristicile marii mişcări a neorealismului italian — prima şcoală importantă din perioada modernă a istoriei filmului — este utilizarea filmărilor în cadre naturale. Dar acest lucru nu pare să fi izvorît dintr-o deliberată luare de poziţie teoretică, ci dintr-o regretabilă necesitate, studiourile italiene fiind la sfîrşitul războiului totalmente indisponibile şi obligînd astfel pe realizatori la adoptarea unor soluţii de altă natură.

Poate că, aplicînd constatările de mai sus la istoria filmului românesc din epoca începuturilor sale şi gîndindu-ne la condiţiile grele în care s-au realizat primele noastre producţii, la carenţele « studiourilor » improvizate, la multiplele lipsuri în care se zbăteau creatorii de film român, ar fi cazul să regretăm că printre ei nu s-a găsit nici unul care să intuiască aceste adevăruri, să caute înlocuirea mijloacelor care lipseau prin soluţii artistice şi să transforme paupertatea anilor '20 în efecte de artă. Dar asta ar însemna să regretăm că n-am avut şi noi un Chaplin... [16].

Toate acestea nu înseamnă că în cinematograf *arta* se reduce numai la *tehnică* sau că depinde exclusiv de ea. Oricîtă perfecţiune tehnică ne-ar încînta într-un film, ea nu constituie *în sine* valoarea lui artistică. Atunci cînd tehnica funcţionează în gol, iar perfecţiunea e numai o mască a lipsei de conţinut, este imposibil ca lipsa aceasta să nu se simtă imediat [17]. Adevărata tehnică trebuie să fie o funcţie a conţinutului şi adecvată lui. Numai cînd între cei doi termeni există o relaţie organică, numai atunci structura întregului vădeşte un echilibru perfect, mergînd de la lucrul exprimat la modalitatea exprimării, şi numai atunci avem de-a face cu o operă de artă.

Pentru a lua un singur exemplu, voi aminti mişcările de aparat rapide care încearcă să transcrie vizual dinamismul unui dans. Un prim model credem că a fost dansul din *Kean*, care a fost reluat şi dezvoltat adeseori, realizatorii puşi în faţa unei asemenea probleme încercînd să găsească fiecare forme noi pentru a reda senzaţia de viteză a mişcării. Această senzaţie poate fi însă *punctul de vedere al celui care dansează* — imaginile semnificînd pentru spectatori beţia dansului care l-a cuprins pe dansator — sau *punctul de*

[16] După cum trebuie să recunoaştem, cu şi mai mult regret, că nici amploarea şi nivelul tehnic ridicat al mijloacelor pe care statul le-a pus la dispoziţia realizatorilor noştri de astăzi nu se trădează printr-o egală amploare a soluţiilor artistice şi un nivel tot atît de ridicat al expresivităţii din filmele lor.

[17] În acelaşi sens, F. W. Murnau spunea: « Este important ca factorul mecanic să nu se interpună între spectator şi film » (în Ludwig Gesek şi Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 183).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vedere al celor care privesc dansul, identificat în acest caz cu spectatorii din sală. Și într-un caz și într-altul e necesar ca imaginile dansului să alterneze cu imagini care să indice unghiul din care e privit. În primul caz, ceea ce vede dansatorul trebuie să fie alternat cu chipul său care privește, pentru ca astfel spectatorul să intuiască stabilirea acestei relații. În cel de-al doilea caz, viziunile dansului se cer alternate cu chipurile privitorilor sau al mai multor participanți, pentru a îndruma pe spectator în acest sens. Atunci însă cînd aceste raportări lipsesc și cînd avem pe ecran numai imaginile unor viziuni în mișcare, neritmate de nimic care să sugereze un punct de vedere și mergînd pînă la limitele perceptibilului, prin excesul de viteză al imaginii (ca în *Poenile roșii)*, atunci senzația de mișcare ajunge să devină ceva abstract, e lipsită de semnificație în contextul dramatic și deci inutilă.

De asemenea, nu vrem, să spunem că evoluția cinematografului e determinată numai de evoluția tehnicii filmice. În aceeași măsură în care se răsfrînge în această evoluție progresul tehnic, se răsfrînge în ea și atmosfera vremii, evoluția mentalității și a societății din sînul căreia se naște și pe care o exprimă filmul. Acesta își soarbe tematica din social, așa cum își ia din ea și aspectele plastice, de la stilul fotografiei la detaliile vestimentației. Un film este un document, involuntar dar expresiv, nu numai al înfățișării exterioare a lumii la un moment dat (de aci tehnica modernă a *colajelor)*, dar și al înfățișării ei interioare, al preocupărilor, al erorilor, al crimelor sau al speranțelor ei. Numai cînd aceste două coordonate ale evoluției filmului care sînt *momentul social* și *momentul tehnic* se întîlnesc într-o conjunctură favorabilă, așa cum în astrologie există conjuncțiuni de astre benefice, numai atunci apare acea modalitate de expresie rară care se numește o capodoperă. Iar capodoperele constituie *momentele istorice* care jalonează evoluția artei filmului. *Artă* și *tehnică* constituie astfel, de-a lungul istoriei filmului, un binom în care cele două componente sînt interdependente și se condiționează reciproc, în nesfîrșite sensuri și în variate proporții, numai echilibrarea acestui proces de influență fiind generatoare de vitalitate și de rod.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FENOMENUL CINEMATOGRAFIC ROMÂNESC ŞI LITERATURA INTERNAŢIONALĂ DE SPECIALITATE

(IMPLICAŢIILE UNEI CERCETĂRI ISTORICO-BIBLIOGRAFICE)

de B. T. RÎPEANU

Întreprinzînd o amplă investigaţie asupra prezenţei fenomenului cinematografic românesc în literatura străină de specialitate menită să descifreze ecourile internaţionale ale vieţii cinematografice din ţara noastră [1], s-a urmărit un întreit scop: să ne cunoaştem pe noi dintr-un unghi de vedere nou, pornind de la *ceea ce ştiu* şi *ceea ce spun* alţii despre noi, de la locul pe care ni-l acordă în cadrul cinematografului mondial; să depistăm acele izvoare inedite ale istoriei cinematografului nostru pe care literatura străină ni le-ar fi putut indica; să determinăm — în perspectiva rezultatelor dobîndite — contribuţia ce revine istoriografiei noastre cinematografice la propaganda internaţională a valorilor filmului românesc, menită să ducă la o mai justă situare a acestora în peisajul general al culturii internaţionale de specialitate.

Cercetarea de pînă acum a avut în vedere principalele lucrări de referinţă apărute în întreaga lume în perioada 1925—1968 — existente în bibliotecile din România —, în general orice fel de material de specialitate care pretinde (sau presupune) o cunoaştere şi o prezentare a fenomenului cinematografic pe toată amploarea ariei sale geografice [2]. Rezultatele obţinute prin recenzarea celor peste 50 de lucrări studiate se cer cîntărite cu toată seriozitatea, întrucît ele sînt simptomatice pentru o anumită situaţie şi impun din partea cercetătorilor fenomenului cinematografic românesc (şi nu numai din partea lor) o serie de acţiuni bine coordonate şi astfel eşalonate încît rezultatele lor să se facă simţite cît de curînd.

Constituirea istoriei cinematografului ca disciplină autonomă a mers mînă în mînă cu devenirea tot mai complexă a însuşi obiectului său de studiu: cinematograful. Pe acest plan o cercetare istorică a bibliografiei de specialitate [3] pune în evidenţă dinamica originală

[1] În *Caietul de documentare cinematografică* al Arhivei naţionale de filme, nr. 5/1967 şi 1/1969, dedicate problemelor de istoriografie cinematografică românească, cercetătorii A.N.F. şi ai Institutului de istoria artei recenzează la dimensiunile adecvate fiecărei lucrări, volumului şi conţinutului acesteia în raport cu problema propusă, un mare număr de volume susceptibile de a oferi date pentru cercetarea noastră. Articolul de faţă dezvoltă numai concluziile acestei cercetări, fără a detaila materialul, străduindu-se să se păstreze la nivelul consideraţiilor de ansamblu.

[2] Au fost recenzate principalele lucrări de istoria cinematografului semnate de G. M. Coissac, M. Bardèche şi R. Brasillach, F. Passinetti, Lo Duca, G. Sadoul, R. Jeanne şi Ch. Ford, U. Gregor şi E. Patalas, P. Bianchi şi F. Berutti, R. Paolella, F. Ghirardini, P. Leprohon, S. Komarov, J. Deslandes, Fr. von Zglinicki, D. Eusebietti, A. Knight, P. Rotha, enciclopedii şi dicţionare cinematografice franceze, germane, italiene, sovietice şi maghiare, lucrări specializate de istoria economiei şi tehnicii cinematografice, de istoria animaţiei mondiale, bibliografii cinematografice şi filmografii internaţionale, cronologii, cataloage şi lucrări de panoramă cinematografică.

[3] Cercetarea noastră a avut în vedere lucrările clasice ale bibliografiei cinematografice: C. Vincent, R. Redi, F. Venturi, *Bibliografia generale del cinema*, Roma, 1953; H. Leonard, *The Film Index. A Bibliography*, New York, 1941; D. Turconi, T. Bassotto, *Il film e la sua storia*, Bologna, 1964; J. Mitry, *Bibliographie internationale cinéma et télévision*, I—III, Paris, 1966—1967; FIAF, *Cinéma. Catalogue collectif des livres et périodiques publiés avant 1914*, Bruxelles, 1967. Exceptînd catalogul întocmit de FIAF, toate celelalte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a preocupărilor celor ce au scris despre cinematograf. Putem astfel urmări trecerea treptată de la preocuparea de stabilire a paternităţilor, a priorităţilor unor persoane şi unor naţiuni în domeniul tehnicii cinematografice (precumpănitoare şi esenţiale în anii începuturilor), la preocupări vizînd valorile social-educative ale cinematografului şi abia apoi teoria şi estetica sa.

În linii foarte mari putem considera că primele trei decenii ale existenţei cinematografului stau sub semnul unei bibliografii tehnico-cinematografice. Între broşura lui W.K. Laurie Dikson din 1894, *The History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kineto-phonograph*, sau cea a lui Francis C. Jenkins, apărută tot pe noul continent cu doi ani mai tîrziu [4], între pamfletul lui A. L. Donnadieu tipărit în 1897 la Lyon [5] sau broşura publicată în acelaşi an şi în acelaşi oraş al începuturilor cinematografului de înşişi fraţii Lumière [6] şi *Istoriile cinematografului* pe care la jumătatea celul de-al treilea deceniu le întocmesc G.M. Coissac [7] şi T. Ramsay [8] — opere de amplă desfăşurare devenite clasice — este o întreagă epocă. Ni se pare însă îndreptăţită concluzia lui J. Deslandes care, în a sa *Istorie comparată a cinematografului* [9], situează între aceste limite (cronologice şi de formulă) o întreagă literatură de tehnică şi istoria tehnicii cinematografului, menită să demonstreze, uneori ca simplă comandă, contribuţia cutăruia sau cutăruia la descoperirea şi perfecţionarea cinematografului şi mai apoi (în perioada pe care istoricul o numeşte cea a « istoriilor şovine ale cinematografului ») meritele deosebite ale unei anume ţări în aceeaşi direcţie. Desigur acest domeniu, ilustrat cu precădere de bibliografia anilor 1896—1926, nu epuizează întreaga literatură cinematografică a epocii. Dincolo de limitele lui descifrăm apariţia unei serii de preocupări dedicate legislaţiei şi funcţiilor sociale pe care noul venit, cinematograful, le impunea atenţiei [10]; o alta care îşi propune valorificarea posibilităţilor educativ-ştiinţifice ale cinematografului [11], iar o a treia, intuind posibilităţile unei noi arte va încerca — la început un raport cu artele tradiţionale [12], apoi de sine stătător [13] — să definească noul univers estetic.

Afirmarea cinematografului ca artă, « explozia » esteticii cinematografice din deceniul al treilea, moment al cristalizării unei conştiinţe estetice noi, calitativ definite, orientează într-o altă direcţie întreaga literatură de specialitate, dînd o nouă greutate specifică punctului de vedere estetic şi în domeniul istoriografiei cinematografice. Apariţia, abia în 1939, a unei prime lucrări care poartă titlul de *Istoria artei cinematografice* [14] nu înseamnă de loc că de abia de atunci putem vorbi de o nouă etapă în cercetarea istoriei cinema-

lucrări menţionate, fie că prezintă materialul într-un singur corp, fie că-l repartizează pe secţiuni tematice diferenţiate (istorie, teorie, tehnică etc.), adoptă criteriul alfabetic. Or aceasta obligă, atunci cînd vrei să dobîndeşti o privire istorică exactă, nu numai la compararea surselor — şi nici una dintre bibliografii nu este exhaustivă —, dar şi la o reordonare cronologică a titlurilor.

[4] Fr. C. Jenkins, *Picture Ribbons*, 1896 (de fapt reunirea articolelor publicate în anii 1895—1896 în *Photographic Times*, Chicago).

[5] A. L. Donnadieu, *La Photographie animée, ses origines, son exploitation, ses dangers*, Lyon, 1897.

[6] A. et L. Lumière, *Notice sur le cinématographe*, Lyon, 1897.

[7] G. M. Coissac, *Histoire du cinématographe*, Paris, 1925.

[8] T. Ramsay, *The Million and one Nights*, New York, 1926.

[9] J. Deslandes, *Histoire comparée du cinéma*, Tournai, 1966, 1969.

[10] Iată cîteva titluri: *Le Cinématographe devant le droit*, Paris, 1908; *Die soziale Bedeutung der Kinematographer*, Frankfurt/Main, 1909; *Du Cinématographe dans ses rapports avec le droit d'auteur*, Paris, 1912; *Zur Soziologie des Kinos*, Jena, 1913.

[11] Lucrări ca: *Der Kulturwert des Kinematographen*, Düsseldorf, 1909; *Les Projections lumineuses et la cinématographie appliquée à l'enseignement*, Bruxelles, 1910; *Die Kinematographie als Bildungsmittel*, Halle, 1911; *The Cinematograph and Natural Science*, Londra, 1912; *Cinematograful şi educaţia*, Botoşani, 1912, sînt doar cîteva dintre primele jaloane ale unui drum bogat ilustrat de-a lungul anilor de bibliografia internaţională de specialitate.

[12] Sînt mai frecvente asemenea titluri în anii de glorie ai filmului « de artă ». Iată cîteva: *Le Théâtre cinématographique*, Paris, 1908; *Die dramatische Kunst des Kinematographen*, Berlin, 1912; *L'Art mimique au cinématographe*, Paris, 1912; *Kino und Theater*, München, 1912; *The Photodrama*, New Orleans, 1915.

[13] În plină frenezie a fabricării « conservelor de teatru » cinematografiat, cînd în 1911 Canudo scria *Manifeste de 7 arts* face singulară figură de vizionar (deşi unele idei din *Fotodinamica futurista* a lui A. G. Bragaglia, apărută în acelaşi an, merită toată atenţia prin acuitatea intuiţiilor). De aci însă intenţiile sînt exprimate apăsat în chiar titlurile unor lucrări, ca: *Wege zu einer Filmkunst*, Berlin, 1913; *The Art of the Moving Picture*, New York, 1915; *Estetica del cinematografo*, Roma, 1916; *Suscenost kinematograficeskogo isskustva*, Moscova, 1919; *Photogénie*, Paris, 1919.

[14] C. Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Paris, 1939.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tografului, cea istoric-estetică. Pînă la ea, seriile *L'Art cinématographique* (1926—1930) și *Nouvel art cinématographique* (1925—1930), lucrările de estetică cinematografică (și să nu uităm că în acea epocă esteticianul își crea în majoritatea cazurilor și aparatura istorică necesară generalizării teoretice) ale unui Canudo, Delluc, Epstein, Moussinac, Dulac, Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Faure, Richter, Arnheim, Balasz, Gerbi, Luchiani, Barbaro sau Chiarini — toată pleiada marilor teoreticieni ai artei filmului — impuseseră o optică nouă, pe care istoriografii și-o însușesc adecvat. Cele trei volume de panoramă cinematografică realizate la sfîrșitul deceniului al treilea de Moussinac, Charensol și Fawcett [15], istoriile cinematografului publicate de Rotha [16] și Griffith [17], Bardèche și Brasillach [18], sau cea a lui Passinetti [19], alte multe lucrări cu o mai restrînsă arie de investigație geografică sau tematică apărute în întreaga lume încep să constituie nucleul unei noi istoriografii cinematografice.

Investigația istoriografică dezvoltă în epoca ce urmează atît direcția principală de abordare a cinematografului în toată complexitatea sa, cît și o alta, pe verticală, de analiză istoric-monografică a fiecăreia dintre laturile fenomenului studiat. Continuă apariția lucrărilor ample, uneori monumentale, « istorii generale ale cinematografului », « istorii enciclopedice » — toate cu mențiunea « de la origine pînă azi » [20]. În paralel cu acestea însă literatura de specialitate se îmbogățește cu istorii ale economiei și dreptului cinematografic, ale tehnicii și teoriei, ale presei cinematografice, ale filmului documentar și filmului de animație, cu « istorii în imagini », studii istorice de amploare despre curente și școli cinematografice, cronologii, breviare, « istorii sintetice » și chiar « istorii comparate » [21].

Apariția școlilor cinematografice naționale, diversificarea producției și extinderea pieței cinematografice au avut ca efect în domeniul istoriografiei — în special după cel de-al doilea război mondial — apariția unei literaturi dedicate cercetării în adîncime a cinematografiilor naționale. Acesta va fi factorul hotărîtor ce va determina o puternică *universalizare* a istoriei cinematografului. Într-un anumit fel, primele istorii ale cinematografului — ce se limitau la unul sau mai mulți dintre marii producători de filme (Franța, S.U.A., Germania, Italia, U.R.S.S., la care se adăugau uneori Suedia și Danemarca [22]) — au fost și istorii ale unor anumite cinematografii naționale. Definirea în timp a unui specific național în arta filmului, apariția altor și altor cinematografii dă însă *adevăratul conținut național* studiului de istorie a cinematografiei. Noua etapă este marcată în primul rînd de acele studii de amploare care au tras ultimele concluzii din experiența cinematografului clasic sovietic, au dezvoltat concluzii judicioase pe marginea fenomenului neorealistic italian, a experienței westernului și burlescului american clasic, au analizat evoluția școlii germane interbelice, au luat pulsul « noului val » și mișcării « furioșilor » englezi [23].

[15] E. Fawcett, *Films, Facts and Forecast*, Londra, 1927; G. Charensol, *Panorama du cinéma*, Paris, 1929; L. Moussirac, *Panoramique du cinéma*, Paris, 1929.

[16] P. Rotha, *The Film Now*, Londra, 1930; *The Development of Cinema*, Londra, 1934; *Movie Parade*, New York, 1936.

[17] D. W. Griffith, *History and Development of Motion Picture*, New York, 1931.

[18] M. Bardèche, R. Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, 1935.

[19] F. Passinetti, *Storia del cinema dalle origini a oggi*, Roma, 1939.

[20] În ordinea aparițiilor: G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, 6 volume, 1947—1954; R. Jeanne și Ch. Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, 3 volume, 1947—1962; L. Fernandez Cuenca, *Historia del cine*, 6 volume, 1950—1954; R. Paolella, *Storia del cinema*, 2 volume, 1956—1966; J. Toepliz, *Historia sztuky filmy*, 3 volume, 1956—1959; Fr. von Zglinicky, *Der Weg des Films*, 1957; L. L. Ghirardini, *Storia generale del cinema*, 2 volume, 1959; U. Gregor, E. Patalas, *Geschichte des Films*, 1962; J. Mitry, *Histoire du cinéma*, I, 1967; II, 1969.

[21] Cîteva repere bibliografice fundamentale: P. Baechlin, *Histoire économique du cinéma*, Paris, 1946; G. Aristarco, *Storia del teoriche del film*, Roma, 1951; D. Blum, *Picturial Story of the Silent Screen*, New York, 1953, și *Picturial Story of the Talkies*, New York, 1958; E Gianieri, *Storia del cartone animato*, Milano, 1960; R. Jeanne și Ch. Ford, *Le Cinéma et la presse*, Paris, 1960.

[22] Chiar în condiția în care producția cinematografică daneză sau cea suedeză nu mai țin pasul cu marile țări producătoare, prestigiul estetic dobîndit de aceste cinematografii în anii lor de glorie obligă istoricii cinematografului să le mențină în cîmpul atenției lor.

[23] Evident, este vorba de contribuția unei ilustre generații de critici și teoreticieni care se impun (chiar dacă unii dintre ei și-au început activitatea înainte de război) abia după 1944, de la Barbaro și Chiarini la Zavattini și Aristarco, de la Basin la Cohen-Séat și Mitry, de la Kracauer la Eisner.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Abia în acest context înnoit lucrări consacrate istoriei cinematografiilor din Argentina, Austria, Brazilia, Bulgaria, Cehoslovacia, China, Danemarca, India, Italia, Japonia, Norvegia, Polonia, Ungaria etc. au putut fi mai mult decît simple inventare de producţie ale unor cinematografii exotice (« la marginea marii producţii » cum se obişnuia să se spună), devenind consemnări ale contribuţiei specifice fiecărei naţiuni la cultura şi arta cinematografului mondial.

Pe bună dreptate remarca Sadoul, prefaţînd o lucrare sugestiv intitulată *Universul cinematografului*, că sarcinile istoricului modern s-au complicat: « Puteam acum 44 de ani să sintetizăm pînă la cîteva nume primele etape ale cinematografului. De atunci « monstrul » acesta nu numai că a învăţat să vorbească, să se exprime în culori, să-şi varieze formatele, dar s-a şi *universalizat*... Un studiu enciclopedic al cinematografului trebuie să fie azi artistic, tehnic, comercial, financiar, dar şi istoric, şi aş zice geografic, pentru că orizontul nostru s-a lărgit, din anii '20 cînd se aprecia că numai cinci-şase ţări occidentale au contribuit la naşterea filmului, la arta şi dezvoltarea sa » [24]. Lucrările de specialitate încep să se intituleze, în acest spirit, « istorii ale cinematografului mondial », « istorii panoramice » sau « istorii universale ». Acesta însă nu e decît simptomul exterior al unor prefaceri de adîncime. Iată cîteva cifre edificatoare asupra acestui proces: în *1935* Bardèche şi Brasillach fac referiri la producţia cinematografică din *15 ţări*. În *1939* Passinetti se referă la *27 de ţări*. În *1959* Sadoul oferă date despre cinematograful din *70 de ţări* [25]. Pentru acelaşi interval de timp se poate urmări felul în care istoricul îşi lărgeşte cîmpul de investigaţie acordînd mai întîi atenţie marilor ţări producătoare din Asia (India şi Japonia), apoi ţărilor europene cu o producţie cinematografică constantă (Cehoslovacia, Ungaria, Spania, Polonia); vine apoi rîndul cinematografiilor din America de Sud (în primul rînd Mexicul, apoi Brazilia şi Argentina) şi Africa, iar abia la sfîrşit micilor producţii europene.

De la consemnarea statistică (uneori formală) a nivelului producţiei, la cea filmografică, de la oglindirea întîmplătoare a unor informaţii de mîna a doua, neverificate ştiinţific, împrumutate presei comerciale, se trece treptat la preluarea din surse naţionale de seriozitate ştiinţifică, la efortul depus de istorici pentru obţinerea altor referiri direct de la sursă (în fond formula de mult uzitată în toate domeniile ştiinţei istorice, dar foarte tîrziu însuşită de istoricii de cinema). Acestea sînt formele prin care universalizarea cercetării de istorie a cinematografului vădeşte importante mutaţii în conţinutul şi metoda sa ca disciplină ştiinţifică autonomă. De pe aceste poziţii, calitativ noi, cucerite de ceea ce se poate numi « istoria cinematografului mondial », pornind deci de la considerarea pretenţiilor de exhaustivitate şi de tratare obiectiv ştiinţifică a contribuţiei fiecăreia dintre cinematografiile mari sau mici la dezvoltarea cinematografului mondial, sîntem obligaţi să întreprindem şi analiza noastră referitoare la felul în care cinematograful românesc îşi află oglindirea în istoriografia mondială de specialitate.

Se pune firesc întrebarea: poate cineva astăzi, pe orice meridian s-ar afla, să cunoască prin simpla cercetare a bibliografiei — şi slavă Domnului, au apărut destule cărţi de cinema în întreaga lume! — să-şi facă o imagine exactă asupra cinematografului românesc şi evoluţiei sale istorice? După părerea noastră răspunsul la această întrebare este categoric negativ. Privit exclusiv prin parcurgerea datelor oferite de cercetarea bibliografiei, cinematograful românesc apare ca un fenomen deosebit de palid, lipsit de tradiţii, interes artistic şi personalitate, lipsit de vocaţie, fără o ierarhie a valorilor proprii, neînscris în cultura românească a secolului şi nici în circuitul internaţional a celei de-a şaptea arte.

« Popoarele care n-au avut niciodată producţie cinematografică încearcă să realizeze filme. Astfel sînt Grecia şi *chiar şi România (s.n.)*. Poate că le vom cunoaşte într-o zi aşa cum am ajuns să cunoaştem unele filme cehe şi engleze ». Fraza aceasta, singura referire la cinematograful românesc din *Istoria cinematografului* de Bardèche şi Brasillach [26],

[24] *Univers du cinéma*, Paris, 1966, p. 2.

[25] În *Histoire du cinéma mondial de ses origines à nos jours*, Paris, 1959 (ediţia a V-a).

[26] M. Bardèche, R. Brasillach, *op. cit.*, vol. I, p. 380.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

consemna în 1937 atît optica cercetătorilor europeni, cît și nivelul informației lor cu privire la problema ce ne interesează (să reținem însă că aceeași frază va figura identic și în ediția « îmbunătățită » a aceleiași lucrări apărută peste aproape două decenii [27]). Nici lucrarea lui Passinetti din 1939, nici cea a lui Lo Duca din 1942 nu aduc mai multe sau altfel de repere. A existat fără îndoială un ecou al vieții cinematografice din România în revistele și anuarele corporative europene încă înainte de și mai ales după primul război mondial [28], dar după toate aparențele pionierii istoriei cinematografului nu au avut în vedere o prelucrare integrală a periodicelor și în nici un caz o asemenea operație făcută pe toată aria geografică a vechiului continent [29]. Ca date de circulație privind cinematograful din România înainte de 1945 putem nota doar cele extreme: primele proiecții cinematografice în țara noastră, cele din 1896, consemnate încă de Coissac în 1925 (probabil după corespondența casei Lumière) [30], și prezentarea în anii 1939—1943 a unor filme din producția românească la festivalul de la Veneția [31].

Între aceste limite un mare gol de informație. Ba nu! O referință ciudată la prima vedere, a lui Lo Duca, despre un film de animație românesc, avînd ca erou « un personaj cu boneta frigiană și cămașă grecească », pare a trimite la filmele lui Aurel Petrescu din seria cu Păcală [32]. Faptul că unii dintre marii cineaști ai epocii erau originari din România (ceea ce, evident, producea în Occident mai puțină impresie decît lăsau să se înțeleagă în țară revistele cinematografice, cînd abordau această temă) — un Lupu Pick, Mihalescu, De Max, Stroescu, o Maria Ventura, Alice Cocea, Elvira Popescu sau Paula Iliescu —, și că uneori [33] acest lucru era menționat, nu aducea nimic în plus la cunoașterea internațională a cinematografului românesc.

La începutul anilor '50 două importante lucrări de istoria cinematografică, cea a lui Georges Sadoul și cea semnată de René Jeanne și Charles Ford, modifică întrucîtva situația. La Sadoul [34] referința foarte săracă se mărginește la *Războiul Independenței* și la cîteva date de piață cinematografică. Neindicînd sursele nu putem depista filiera prin care s-au strecurat destule erori în jumătatea de pagină pe care ne-o rezervă istoricul francez. Mai generoși și, fără îndoială, mai bine informați [35], ceilalți doi autori acordă un spațiu și o atenție adecvată cinematografului românesc. Cele cîteva pagini pe care ni le consacră *Istoria enciclopedică a cinematografului* constituie *primul tablou relativ complet și exact al istoriei cinematografului în România* [36]. Aflăm și aci destule inadvertențe, dar ele pot fi trecute cu vederea sau pur și simplu corectate dacă ținem seama de ansamblul mai mult decît satisfăcător aci și de faptul că acesta a constituit pînă nu de mult principala sursă din care lucrările străine au preluat în anii următori date științifice (evident și erori) privind istoria cinematografului românesc [37]. Ciudat este însă altceva: pe măsură

[27] Ediția a II-a, Paris, 1954.

[28] Revistele din Austria și Ungaria, pînă la primul război mondial, apoi cele din Franța și Germania au informat — e adevărat sporadic și uneori eronat — cititorul străin, cu privire la viața cinematografică din România. Filmele românești, bune, rele, au rulat totuși pe ecranele din Austria, Ungaria, Polonia, Cehoslovacia, Germania, Franța, Italia și chiar S.U.A. și în unele cazuri avem confirmarea publicistică a ecoului lor internațional. Din păcate, strîngerea tuturor acestor materiale răspîndite în revistele și anuarele europene aflate în biblioteci din diverse țări este încă o problemă de îndepărtată perspectivă.

[29] Activitatea de despuiere intensă a presei începută de către marii istorici ai cinematografiei abia către sfîrșitul deceniului patru începe să fie valorificată tîrziu, după război. Remarcabilă în acest sens munca depusă de J. Mitry și H. Langlois, care sintetizează în cartoteca I.D.H.E.C. de la Paris 175 000 de fișe rezultate din parcurgerea presei franceze și străine din perioada 1906—1960 aflată în bibliotecile franceze.

[30] În lucrarea sa, Coissac menționează prezentarea în august 1896 a cinematografului Lumière în fața familiei regale române. După cum se știe însă, primele reprezentații publice în România au avut loc la București în mai 1896.

[31] *Țara Moților* și *Bucovina, țara mănăstirilor* (1939); *Noi și Lupii din muntele Surul* (1940); *Odesa în flăcări* (1942).

[32] Să fi văzut Lo Duca filmele lui Aurel Petrescu este puțin probabil. Mai curînd reproducerea unui desen sau a unei fotograme în paginile presei par a-l fi dus la formularea citată.

[33] Dar mai niciodată cu mențiunea unei activități cinematografice sau general artistice începute în patrie.

[34] G. Sadoul, *op. cit.*, vol. III, p. 302.

[35] R. Jeanne și Ch. Ford, *op. cit.*, vol. II, p. 382—386; vol. IV, p. 326. Sursa pare a fi de natură memorialistică, preluată poate prin intermediul presei franceze (vezi în legătură cu aceasta și recenzia detailată din *Caietul de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 5/1967).

[36] Încă înainte ca aceasta să fi fost schițată de cercetătorii din țară, care o vor face abia în anul 1957.

[37] Chiar și Sadoul pare a prelua din această sursă datele pe care le folosește în ediția din 1959 a *Istoriei cinematografului mondial*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce istoricii francezi se apropie de epoca contemporană, de data apariţiei lucrării lor, informaţia în loc să se îmbogăţească devine tot mai săracă. În volumul al V-lea al *Istoriei enciclopedice* . . ., cel referitor la cinematografia contemporană, autorii se mulţumesc să noteze: « Mai mult decît pentru perioadele precedente, se poate trece sub tăcere activitatea ţărilor balcanice... Ce s-ar putea spune despre cinematografia din România dacă nu are decît un documentar inteligent consacrat marelui artist naţional Ion Manolescu şi o comedie agreabilă după Mihail Sebastian, transpusă pe ecran nu fără gust de H. Boroş » [38]. Refrenuri asemănătoare vom mai întîlni în epocă şi la A. Knight [39], L. Ghirardini [40], R. Oertel [41] şi la acelaşi Sadoul [42]. Oricum, un punct de vedere, pentru că alţi autori ignorează total problema: B. Eichsfelder [43], L. Chiarini [44], F. v. Zgliniski şi M.T. Poncet.

Ne-ar fi plăcut să consemnăm în deceniul nostru o situaţie substanţial îmbunătăţită. Destui factori ar fi justificat o asemenea speranţă. Din păcate realităţile nu sînt cele dorite. Iată-le într-o succintă expunere cronologică: *1961*. Trei autori francezi publică o lucrare de panoramă cinematografică despre filmul postbelic [45]. Din cele cîteva sute de pagini una ne este rezervată sub titlul « Didacticismul românesc ». Cîteva fraze amabile despre animaţia şi filmul artistic din ţara noastră cu menţionarea a trei titluri de filme. În acelaşi an, Pierre Leprohon publică primul volum al *Istoriei cinematografului* [46]. În corpul lucrării — 600 de pagini — nici o referire la cinematograful românesc. În cronologiile existente la finele fiecărui volum întîlnim consemnate pentru perioada de pînă la 1944 12 filme româneşti (nici unul din deceniul patru!) şi 4 pentru perioada de după eliberare. *1962*. U. Gregor şi E. Patalas îşi publică lucrarea de istoriografie cinematografică considerată de unii ca făcînd parte dintre cele mai serioase şi bine informate opere ale genului. În 524 de pagini o singură referire de-a valma: « Producţia bulgară e în jur de 10 filme anual, cea românească şi mai mică ; în Albania s-a produs în 1959 primul film artistic propriu. Dar despre producţia acestor ţări nu ne putem face încă o imagine clară » [47]. Aproape identică prezenţa românească în panoramicul *J'aime le cinéma*, apărut în 1962 la Paris. În acelaşi an, *Dicţionarul cinematografic* editat de Seghers [48], nu cuprinde nici un articol dedicat vreunui cineast român. *1963*. *Dicţionarul de cinema* al lui Jean Mitry [49]. Nici un articol de interes pentru studiul nostru în corpul lucrării. În tabloul anexă privind evoluţia animaţiei mondiale, două dintre filmele lui Gopo. Sadoul nu este nici el mai generos. În *Dicţionarul de filme* — 1168 de titluri — un singur specimen românesc: *Pădurea spînzuraţilor*. În *Dicţionarul de cineaşti* al aceluiaşi autor, trei regizori: Ciulei, Iliu şi Gopo [50]. Nimic în cartea lui Rotha [51] şi nici în cea a Dorei Eusebietti [52] sau în cea a Penelopei Houston [53] care apare în anul următor şi nici în cele două volume ale *Istoriei cinematografului* de Paolella [54] sau în cele trei volume ale *Dicţionarului de cinema şi televiziune* de

[38] *Op. cit.*, vol. V, p. 217.

[39] « Ungaria, România şi Bulgaria — fiecare are industria ei proprie, deşi nici una nu a produs pînă acum vreun film mai deosebit, ori măcar mai interesant pentru cei de peste hotare » (A. Knight, *A Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies*, New York, 1957, p. 383).

[40] « În Bulgaria, România (ca şi în Albania), cinematografiile naţionale au început să prezinte simptome semnificative de vitalitate, fie cu reuşite documentare, fie prin filme cu subiect pentru care s-a recurs uneori la regizori sovietici de răsunet (?) » (*op. cit.*, vol. II, p. 1 057).

[41] « România n-a posedat niciodată o producţie de filme de însemnătate internaţională . . . După 1945 a început ca şi Cehoslovacia şi Ungaria o producţie democrat-populară cu filme ca *În sat la noi* şi *Mitrea Cocor* de Victor Iliu, care tratează obişnuitele probleme democrat-populare ale eliberării ţăranilor de sub dominaţia boierească şi a împărţirii pămînturilor » (R. Oertel, *Macht und Magie des Films*, Viena, 1959, p. 552).

[42] « Încă foarte inegal, tînărul cinematograf românesc poate în viitor să-şi afirme personalitatea » (G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, ediţia a V-a, p. 458). De notat că în cronologia anexată lucrării, cuprinzînd 5 000 de filme, nu figurează nici un film românesc.

[43] B. Eichsfelder, *Filmgeschichte in Stichworten*, Hagen, 1951.

[44] L. Chiarini, *Panorama del cinema contemporaneo*, Roma, 1957.

[45] L. Chauvet, J. Fayard, P. Mazars, *Le Cinéma à travers le monde*, Paris, 1961.

[46] P. Leprohon, *Histoire du cinéma*, I — II, Paris, 1962 — 1963.

[47] U. Gregor, E. Patalas, *op. cit.*, p. 381.

[48] *Dictionnaire illustré du cinéma*, Paris, 1962.

[49] J. Mitry, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, 1963.

[50] G. Sadoul, *Dictionnaire des cinéastes*; *Dictionnaire des films*, Paris, 1965.

[51] P. Rotha, *The Film Till Now. A Survey of World Cinema*, Londra, 1963.

[52] D. Eusebietti, *Piccola storia del cinema*, Torino, 1964.

[53] P. Houston, *The Contemporary Cinema*, Londra, 1964.

[54] R. Paolella, *Storia del cinema mutto*; *Storia del cinema sonoro*, Neapole, 1956, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bessy și Chardans apărute pînă azi. Versiunea redusă sub forma unei *Istorii ilustrate a cinematografului* a lucrării lui Jeanne și Ford apărută în 1966 nu aduce nici un element în plus față de forma ei din 1951 [55]. În același an, *Dicționarul* întocmit de Bellour și Brochier probează o totală ignorare a fenomenului cinematografic românesc [56]. *Cronologia mondială a cinematografului* realizată de Ph. Esnault inserează pentru România pe parcursul a aproape 70 de ani de cinematograf 8 filme (e adevărat dintre cele mai importante. Să fie o întîmplare? Să fie într-adevăr vorba de o selecție?) [57]. Menționarea acelorași 8 filme în cadrul tabelelor istorice și a doi regizori români (Ciulei și Gopo) printre celelalte 765 de nume cuprinse în capitolul « Regizori din lumea întreagă » constituie prezența românească într-o amplă lucrare panoramică apărută în 1967 în Franța [58]. Cele 600 de articole ale *Dicționarului* lui L. Halliwell apărut în Anglia tot în 1967 păstrează însă o totală tăcere asupra cinematografului nostru [59]. În același an, o altă lucrare cu caracter de panoramă cinematografică, cea realizată de Charensol, reține 8 filme românești însoțite aci de cîteva fraze amabile [60]. Pe alt meridian, în Polonia, *Cronica cinematografiei mondiale* se mulțumește să noteze în patru rînduri: « Cinematografia bulgară și cea românească, neavînd tradiții în producția de filme de ficțiune, s-a mulțumit în anii 1945–1950 cu căutarea unor efecte artistice » [61]. În fine (poate ca o încununare), se cuvine înregistrată aci și bibliografia internațională de cinema realizată de D. Turconi și T. Bosetto. Lucrarea menționează cărți de cinema apărute în 30 de țări ale lumii. Printre acestea nici o carte apărută în România [62].

Factor comun pentru *toate* lucrările menționate pînă aci: nici un fel de mențiune a surselor folosite de autorii care acordă cît de cît spațiu și interes cinematografului din România. Nici măcar indirect nu putem sesiza filiera care să indice preluarea din sursă românească a vreunora din datele folosite de autorii străini [63].

Puține — este adevărat —, totuși existente, cîteva lucrări apărute în ultimii ani consemnează o participare românească la elaborarea lor. În aceste cazuri — exceptînd *Enciclopedia spectacolului* [64] apărută în Italia — cel puțin din punct de vedere cantitativ situația pare să se fi îmbunătățit. *Lexiconul cinematografic* apărut tot în Italia în anii 1958–1967 cuprinde 29 de articole dedicate cineaștilor români (chiar dacă majoritatea au filmografiile incomplete și nu trădează o contribuție istoric-estetică de specialitate) [65]. *Dicționarul de cinema* sovietic [66] cuprinde numai în primul său volum 26 de articole privind cinematograful românesc, cu date filmografice în general exacte, dar și el sărac în formulări științifice adecva-

[55] R. Jeanne, Ch. Ford, *Histoire illustrée du cinéma*, I–III, Paris, 1966.

[56] R. Bellour, J. J. Brochier, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, 1966.

[57] Ph. Esnault, *Chronologie du cinéma mondial*..., Paris, 1963.

[58] *Univers du cinéma*, Paris, 1966.

[59] L. Halliwell, *The Filmgoers Companion*, Londra, 1967.

[60] G. Charensol, *Le Cinéma*, Paris, 1966.

[61] W. Jewsiewicki, *Kronika kinematografii swiatowej 1896–1964*, Varșovia, 1967.

[62] *Il film e la sua storia*, Veneția, 1965. Se cuvine să notăm însă aci că singura carte românească de cinema care-și găsește un ecou internațional este *Uzina de basme* de I. I. Cantacuzino (1935), la care R. Oertel se referă deosebit de elogios, considerînd-o de însemnătatea *Dramaturgiei filmului* a lui Urban Gad (*op. cit.*, p. 552).

[63] Este de presupus că la originea oricărei mențiuni cuprinse într-o lucrare de seriozitate științifică să fi existat un oarecare temei, o îndepărtată sursă românească. Că toate referințele existente în izvoarele străine merită atenție și studiu (evident foarte serios și circumspect) pentru confirmare sau pentru definitiva lor respingere, ne-au dovedit-o deja cîteva cazuri în care pista indicată de sursele străine (și pe care pînă atunci n-o avusesem în vedere) s-a arătat justă. În 1956, cînd am pornit la stabilirea exactă a datelor primelor spectacole cinematografice din România, am luat ca prim reper mențiunea lui Coissac și ea ne-a dus acolo unde trebuia... Mențiunea confuză privitoare la participarea unui anume Zaharovici și a trupei de la Jignița la realizarea filmului *Războiul Independenței* existentă la Ford și Jeanne, coroborată cu alte surse, ne-a dus la identificarea încercării din 1911 pe care astăzi filmografia a înscris-o la locul cuvenit... Pornind de la indicarea Mariettei Rareș ca interpretă a unui film despre Ecaterina Teodoroiu în primii ani de după război, am ajuns la identificarea a două filme realizate în anii 1920–1921 (*Ecaterina Teodoroiu*; *Evocațiuni eroice*), pe care vechile filmografii românești le ignorau. Asemenea cazuri, și nu sînt singurele, ne invită la o foarte atentă studiere a izvoarelor străine ale istoriei cinematografului în România, care ne pot oferi încă sugestii interesante.

[64] *Enciclopedia dello spettacolo*, I–IX, Aggiornamento 1955–1965, Appendice di aggiornamento, Roma, 1954–1966. Doar în cadrul articolului de ansamblu « România » criticul de teatru Florin Tornea rezervă un oarecare spațiu fenomenului cinematografic românesc. În rest nici un articol consacrat vreunui cineast român.

[65] *Filmlexikon degli autori e delle opere*, Roma, 1958–1967. Contribuția românească poartă semnătura lui O. Liveazeanu.

[66] *Kinoslovar*, I, Moscova, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

te. Perioada veche a cinematografului românesc este și aci aproape ignorată [67]. Printre cele 700 de articole ale *Lexiconului cinematografic de buzunar* (german) dedicat artiștilor de cinema [68] întîlnim 11 – 12 avînd ca obiect cineaștii români (trei regizori – Ciulei, Drăgan, Gopo – și opt actori). Și aci nu poți citi, dincolo de nume și filme, *un fenomen cinematografic* cu evoluția și datele sale proprii de existență. Ceva mai bine stau lucrurile cu *Mica enciclopedie cinematografică* apărută tot în R.D.G., care inserează în general corect și la dimensiuni adecvate fenomenul cinematografic românesc, chiar dacă și aci mai este loc pentru observația istorică de detaliu (mai ales privitor la perioada « veche » a istoriei cinematografului nostru) [69]. Cele cîteva pagini pe care le dedică filmului mut românesc istoricul sovietic S. Komarov în lucrarea sa apărută în anul 1965 [70] stau în întregime sub semnul preluării unor date memorialistice din surse românești nemenționate de autor, fără verificarea lor științifică și fără vizionarea filmelor la care se face referirea [71]. În fine, turul nostru de orizont se oprește la cea mai recentă apariție editorială, *Enciclopedia cinematografului*, apărută în Franța sub îngrijirea lui R. Boussinot [72]. Aci, printre cele 3 200 de articole, 23 sînt dedicate cineaștilor români și un altul, de amploare, cinematografului din România.

Ne puneam la începutul studiului nostru întrebarea asupra materialului de care dispune cititorul străin pentru a-și face o imagine exactă și nuanțată asupra cinematografului românesc ; ne întrebam cum arată această imagine, reconstituită ca un mozaic din ansamblul referințelor întîlnite în bibliografia internațională de specialitate. Cred că acum răspunsul negativ pe care îl formulam mai înainte – dar nu a priori – s-a confirmat o dată mai mult : Nu este vorba doar de ignorare sau de o poziție artistocratică ori șovină față de un fenomen cinematografic considerat minor, periferic [73] sau pur și simplu necunoscut datorită izolării sale, ci și de o imagine incompletă, neexactă, de erori preluate de la lucrare la lucrare sau pur și simplu de fantezii servite cu aplombul autorității științifice.

Nu putem fi atît de absurzi încît, ignorînd situația reală, locul pe care-l ocupă firesc fenomenul cinematografic din România în cadrul cinematografului mondial și istoriei acestuia, să pretindem altceva decît ceea ce avem dreptul : consemnarea aspectelor semnificative, a datelor relevante asupra unui aport original pe care, fără îndoială, chiar și o cinematografie modestă ca a noastră l-a adus la patrimoniul general al celei de-a șaptea arte. În această lumină și în virtutea tendinței obiective de *universalizare* a istoriei cinematografului, credem că este normală exigența noastră față de literatura de specialitate, de a ne afla bine precizat locul pe care-l ocupăm în cadrul dezvoltării cinematografului în lume, și, deopotrivă, insatisfacția constatării unor realități multiplu neplăcute.

Mărturisindu-și mulțumirea de a fi putut, cu prilejul monografiei Lumière, să-și rescrie și să-și modifice unele capitole din *Istoria generală a cinematografului*, Sadoul nota că împărtășește părerea acelor « care spun că toate istoriile cinematografului ar trebui rescrise ».

Că cercetarea internațională de istorie a cinematografului, literatura de specialitate străină care prezintă ansamblul fenomenului la scara sa mondială au încă o datorie de onorat

[67] Cu atît mai ciudat cu cît, după cîte se pare, la realizarea lui a contribuit și Arhiva națională de filme.

[68] J. Reichof, *Filmkünstler*, Leipzig, 1967.

[69] *Kleine Enzyklopädie.-Film*, Leipzig, 1966.

[70] S. Komarov, *Istoria zarubejnogo Kino*, I, Moscova, 1965.

[71] În același an apare tot la Moscova o primă lucrare consacrată în întregime cinematografului românesc. Este vorba de studiul Kirei Paramonova, *Kinoisskustvo Rumânskoi Narodnoi Respubliki* (Arta cinematografică a Republicii Populare Române), lucrare bazată pe studiul surselor românești, pe o bună documentare la fața locului, pe vizionarea majorității filmelor și un contact direct cu realitățile noastre cinematografice. În ciuda numeroaselor slăbiciuni ale lucrării (pe larg detaliate în recenzia din *Caietul de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 6/1967, dintre care descriptivismul, limitarea la dramaturgie și uneori doar la fabulă, inconsecvența judecăților de valoare, imaginea eronată asupra cinematografului românesc dinainte de eliberare rămîn cele mai grave, ea ocupă un loc cu totul aparte în bibliografia internațională a cinematografului românesc și, atîta vreme cît ea reprezintă un act singular și fără reverberații internaționale, am considerat mai firesc să o lăsăm deocamdată în afara analizei noastre de ansamblu.

[72] R. Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, 1967. Pentru partea românească este menționată colaborarea lui I. Mihăileanu. (Vezi în legătură cu limitele lucrării recenzia din *Caietul de documentare cinematografică* al A.N.F., nr. 1/1969.)

[73] În această ordine de idei se cuvine menționată culegerea de articole apărută la Bratislava în anul 1965 sub redacția lui R. Blech, *Panorama svetovej kinematografie*. Cele două pagini acordate cinematografului românesc contemporan sînt doar o înșiruire de titluri și calificative depreciative formulate din goana condeiului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

față de cinematograful românesc, nu mai e nevoie să demonstrăm. Cînd constați însă că situația este aproape aceeași, atît pentru istoria mai îndepărtată a cinematografului românesc cît și pentru cea recentă, cînd realizezi că la originea acestei situații se află uneori și materiale redactate în țară (și cînd nu poți să pui totul exclusiv pe seama propagandei defectuoase făcută peste hotare cinematografului nostru [74]), ești obligat să te raportezi la unele aspecte ale cercetării de istorie, teorie și critică românească de specialitate. Parafrazîndu-l pe Sadoul, « istoria cinematografului mondial *nu va fi rescrisă* » — în ceea ce ne privește — pînă în momentul în care rămînerea noastră în urmă pe planul istoriografiei cinematografice nu va fi lichidată, iar valorificarea internațională a rezultatelor cercetării românești din acest domeniu nu va fi făcută la nivelul eficienței pretinse de civilizația secolului nostru.

În 1956, la un congres internațional al școlilor de cinema care a luat în discuție problemele animației mondiale, delegatul român preciza că « dacă nu s-a vorbit despre cinematograful și desenul animat din țara noastră, nu este din cauza autorilor raportului (*n. n.* intitulat *Schița evoluției cinematografului de animație în întreaga lume), cît pentru că pînă în prezent noi nu am dat informații asupra acestei probleme a cinematografului nostru* » *(s.n.)*. Invitați să facă într-o ședință următoare o expunere, fie și informativă, despre cinematograful românesc, expunere « care fără îndoială ar fi utilă atît pentru congres cît mai ales pentru istoricii de cinema prezenți aci », delegații noștri au răspuns evaziv și s-au mulțumit să promită « că dacă în 1957 va fi o nouă sesiune, aceasta va fi în măsură de a vorbi despre filmele noastre, urmînd ca pentru aceasta să trimitem informații » [75]. Să fi dat de gîndit cuiva întîmplarea aceasta? Cert e însă că în anul următor, pentru participarea la un congres internațional al istoricilor de cinema care urma să se țină tot în Franța, Arhiva națională de filme — atunci recent înființată — realizează un material de ansamblu asupra cinematografului românesc, *prima sinteză științifică de istorie a cinematografului în România* întocmită pe plan intern [76]. Nu știm dacă acest material a fost susținut de cineva la congresul internațional pentru care a fost pregătit. În orice caz, cei care l-au întocmit, și care dovedeau competență și spirit științific, nu au participat la acest congres de la care așteptau « un stimul pentru munca de cercetare istorică a cinematografului românesc grație sugestiilor privind metodologia cercetării », pe care sperau să le găsească la această întîlnire a specialiștilor din întreaga lume. Ne îndoim chiar că acest material, foarte puțin cunoscut și în România, să fi ajuns cel puțin să fie difuzat istoricilor de cinema din străinătate. Dacă acest lucru s-ar fi întîmplat, sîntem siguri că multe dintre erorile de largă circulație pe plan internațional (și chiar intern) din deceniul ce a urmat ar fi fost evitate [77].

[74] Nu face obiectul studiului nostru, dar e totuși imposibil să nu subliniem și aci contribuția pe care ar adăuga-o acțiunii oamenilor de știință și cultură o propagandă comercială civilizată făcută peste hotare filmului românesc, începînd de la nivelul grafic și redacțional al materialului publicitar și reclamei pînă la inteligența politicii de piață și a acțiunilor întreprinse pentru dobîndirea sprijinului presei străine. Altminteri, așa cum s-a mai întîmplat, nivelul negustoriei noastre de filme nu se întoarce doar împotriva ei înșiși ci și împotriva eforturilor oamenilor de cultură de a deschide drum larg filmului românesc în lume.

[75] *Le Cinéma d'animation dans le monde*, Paris, 1956, p. 42—43.

[76] *Notes pour une Histoire du cinéma roumain*, București, octombrie 1957. Material pregătit pentru Congresul Biroului Internațional al Cercetării Istorice (B.I.R.H.C.) al Federației Internaționale a Arhivelor de Filme, care a avut loc la Paris între 30 octombrie și 4 noiembrie 1957. Se pare că materialul a fost redactat de către Victor Iliu.

[77] Din documentele aflate în arhiva A.N.F. (fond. Corespondență F.I.A.F.) rezultă că încă din 1956 Federația propunea arhivelor cinematografice din întreaga lume o temă generală de cercetare în domeniul istoriei, « un raport asupra începuturilor cinematografului pe teritoriul propriu între 1895 și 1900 », pe considerentul că « dacă în țările în care începuturile au fost foarte importante s-au făcut deja multe cercetări, pentru celelalte țări există relativ puține informații și o documentare completă ar fi de valoare inestimabilă pentru istorici ».

În 1957, F.I.A.F. poartă o intensă corespondență cu Arhiva noastră pe tema participării la Congresul istoricilor de cinema « cu un raport, rezumat al istoriei cinematografului național ». În recomandările Federației (corespondența e semnată de H. Langlois, directorul Cinematecii franceze, pe atunci secretar general al F.I.A.F.) se arată că « e vorba de a permite să se obțină cu ocazia congresului o *schemă universală a situației și istoriei producției naționale* din fiecare țară, pentru a da o idee asupra etapelor, liniilor directoare și evoluției producției, cu numele principalilor regizori și titlurile filmelor tipice, data realizării lor, într-un cuvînt să fie aduse primele elemente, permițînd *să se stabilească prin ansamblul raporturilor o situație universală a istoriei cinematografului* » *(s. n.)*.

Corespondența consemnează « speranța de a putea trimite în timp util materialul românesc — studiu și fotografii », regretul Arhivei române de a nu putea participa cu o delegație și expedierea (document nedatat, în copie și fără confirmare a primirii) a circa 100 de exemplare pe adresa Cinematecii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În același an — 1957 — , Centrul Experimental al Cinematografiei de la Roma solicită pentru întocmirea *Lexiconului cinematografic* recomandarea unuia sau mai multor specialiști români cu care să contracteze redactarea articolelor privind cinematograful românesc (eventual — propuneau italienii — publicarea unui anunț în presă, care să solicite o colaborare de specialitate cît de amplă). Durează șase luni desemnarea a două persoane pentru « alegerea și redactarea materialelor » și încă șase luni în care « experții » desemnați nu dau nici un semn de viață. În fine, la 13 luni de la prima solicitare, redacția Lexiconului confirmă primirea din partea Arhivei naționale de filme a unui material. După toate aparențele, acesta nu aparținea nici experților desemnați, nici directorului instituției care semnează contractul cu redacția italiană și nici, evident, persoanei care semnează colaborarea românească la *Lexicon*. Așa se face că primul « expert » român în problemele istoriei cinematografului, pentru a cărui depistare s-au străduit 13 luni trei instituții de importanță republicană, a rămas... anonim [78].

Au trecut mai bine de 10 ani de la aceste trei, să le zicem « întîmplări ». Le credem însă suficient de elocvente pentru a ne explica de ce în anii '50 istoricii de film din străinătate știau mai mult despre filmul românesc al anilor '20 decît despre realizările noii cinematografii socialiste din România.

Au trecut ani în care condițiile cunoașterii cinematografului nostru în lume au devenit altele, mult mai fericite. El și-a cîștigat galoanele în întîlniri internaționale, dobîndind o recoltă de premii de tot felul în festivaluri cinematografice din America de Sud, Asia și Australia, din Orientul Apopiat și cel Îndepărtat, ba chiar și din Europa. Delegații de cineaști și critici români participă la marile manifestări internaționale, iar țara noastră găzduiește vizitele unor cineaști și istorici de cinema din întreaga lume, sosiți fie în cadrul festivalurilor naționale și internaționale pe care le organizăm, fie — după cum o mărturisesc întotdeauna — *pentru a cunoaște cinematograful românesc*. Avem o revistă de specialitate, de reală ținută culturală, un detașament de critici deosebit de activi, o instituție specializată în problemele arhivisticii și documentării cinematografice și, în fine, cercetători ai unei discipline științifice noi — *Istoria cinematografului în România*. Manifestări internaționale de specialitate precum « Conferința istoricilor de cinema din țările socialiste » (Budapesta, 1966) sau « Colocviul istoricilor de cinema — Repino, 1967 » au avut și oaspeți din România. Activitățile de cercetare inițiate de Federația Internațională a Arhivelor de Filme (F.I.A.F.) cunosc un permanent sprijin din partea Arhivei noastre. Istoricii noștri de cinema au început să intre în relații profesionale cu cercetătorii din alte țări.

Ce face însă ca toți acești factori de conjunctură favorabili să nu creeze augurii fericiți sub a căror zodie istoriografia cinematografică românească să-și aducă din plin contribuția la cunoașterea peste hotare a fenomenului nostru cinematografic?

Mai întîi este vorba de o rămînere în urmă față de nivelul la care a ajuns cercetarea în alte țări. Ungaria, Polonia, Cehoslovacia dispun deja de una sau mai multe istorii ale cinematografiilor naționale, de filmografii complete ale cinematografului lor de ficțiune, de o prelucrare științifică a fondului lor arhivistic național. Pentru a atinge *acest nivel*, cu forțele actuale și contînd pe o bună coordonare a eforturilor, nouă ne vor mai trebui cel puțin trei ani.

Cel de-al doilea factor care explică situația menționată este cel referitor la atmosfera dezbaterii științifice și de creația din domeniul la care ne referim. S-au făcut, este adevărat, pași importanți în atragerea către cercetarea științifică a cît mai multor forțe capabile să o dezvolte și credem că s-au obținut destule rezultate pozitive. Sesiunile de comunicări, investigațiile monografice din județele țării concretizate în studiile care se adună la Arhivă, volumul de studii aflat sub tipar (realizat de Institutul de istoria artei în colaborare cu Arhiva) etc.

franceze. Unde au ajuns aceste materiale a căror primire nu a fost niciodată confirmată nu știm însă. Ecoul lor nu-l întîlnim în nici una din lucrările de specialitate apărute după 1957 în vreuna din cele *31 de țări* reprezentate la congres de către « cei mai mari istorici ... care au prezentat rapoarte detaliate despre istoria cinematografului lor național, oferind numeroase informații necunoscute celorlalți participanți » (F.I.A.F., *Bulletin d'Information*, nr. 13/1958).

[78] Există suficiente argumente care ne fac să atribuim acest material, ca și cele trei sinteze privind istoria cinematografului în România, realizate tot la Arhivă în anii 1959—1962 (tot nesemnate și de uz intern), aceluiași neobosit și modest D. Fernoagă, căruia istoria cinematografului și arhivistica cinematografică românească îi datorează foarte mult.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

probează reuşite care ne încurajează a persevera pe acelaşi drum. Din păcate, în timp ce această muncă este mult prea puţin valorificată (nici măcar în publicaţiile interne ale Arhivei) şi poate profitîndu-se de dorinţa firească de a face din studiul istoriei cinematografului în România o disciplină « deschisă », dinamică, ferită de speciozitate sclerozantă, unele manifestări diletante recidivează, atît pe plan intern, în publicistica noastră (uneori chiar în cea de specialitate), cît şi pe plan extern, în presa străină, dar şi în lucrările de referinţă apărute peste hotare. Istoria cinematografului românesc a scăpat cu greu de bolta copilăriei sale « istoria din memorie » şi de presiunile exercitate asupra cercetătorilor pentru atestarea unor simple afirmaţii drept adevăruri ştiinţifice. Acum — dacă toată lumea se pricepe la cinema, de ce nu s-ar pricepe toată lumea şi la istoria cinematografului ! — par a reînvia vechile pericole în forme noi. Locul cazurilor de « memorie infailibilă » din trecut îl iau azi istoricii improvizaţi [79]. O asemenea situaţie delicată, cu implicaţiile ei foarte periculoase pentru cunoaşterea filmului românesc peste hotare, dar şi pentru însăşi afirmarea ca disciplină ştiinţifică autonomă a istoriei cinematografului în România, cere o angajare responsabilă în slujba adevărului ştiinţific, o atmosferă prielnică dezbaterii, în care cercetători studioşi şi împătimiţi adevărului să-şi spună cuvîntul competent, răspicat. Nu poate nimeni cere redacţiilor de tot felul — mai ales acelora care cultivă pitorescul, exoticul — să aibă o competenţă universală. Intervenţia promptă în replică a specialistului, atunci cînd este cazul, poate însă crea acea situaţie în care redacţiile se vor simţi mai responsabile faţă de tot ceea ce publică, iar diletanţii mai puţin dispuşi să se exhibeze.

Cea de-a treia cauză care influenţează în sens negativ afirmarea internaţională a cercetării de istorie a cinematografului românesc şi, implicit, cunoaşterea lui peste hotare este nivelul inadmisibil la care se face valorificarea muncii de cercetare. Nu ne referim aci la lucrările care zac în sertare datorită lipsei de spaţiu tipografic, din indolenţa autorilor sau datorită neadecvării lor la exigenţele publicistice, ci în primul rînd la acele lucrări care văd lumina tiparului. Astfel, o muncă ştiinţifică de mare valoare ca aceea desfăşurată în cadrul Arhivei naţionale de filme — activităţi filmografice complexe concretizate în fişe filmografice, bibliografii cinematografice, filmografii, cataloage, repertoare, dicţionare — nu-şi va putea dovedi nicicînd eficienţa dacă va continua să se menţină la nivelul primitiv al condiţiilor grafice actuale. Eficacitatea cercetărilor, a strădaniilor depuse de Institutul de istoria artei şi de Arhivă, de cei preocupaţi de studiul istoriei cinematografului în România, nu se va fi dovedit şi nu va căpăta ecou nici în lucrările de specialitate din străinătate atîta vreme cît literatura autohtonă rămîne în acest domeniu încă sărăcăcioasă, participarea la dezbateri internaţionale aproape nulă.

Stadiul actual al cercetării de istoria cinematografului în România, forţele materiale şi umane de care putem dispune azi în acest domeniu ne permit, credem, să formulăm exigenţe superioare în domeniul adîncirii şi accelerării investigaţiei, pentru a recupera decalajul existent faţă de cercetarea din alte ţări. Dar ele ne obligă şi la o valorificare superioară a rezultatelor muncii noastre, de pe poziţiile active ale exigenţei şi autoexigenţei, evitînd recidivele diletantismului şi ale superficialităţii, mai ales atunci cînd este vorba de contribuţii la lucrări menite unei largi circulaţii internaţionale. Consecventă unei asemenea poziţii, istoriografia cinematografică românească şi critica noastră de film vor putea să contribuie substanţial la difuzarea în întreaga lume a rezultatelor valoroase dobîndite în practica muncii de fiecare zi şi, prin aceasta, la crearea unei imagini adecvate tradiţiilor şi perspectivelor cinematografului românesc.

[79] Tipul acesta de diletant, care niciodată nu-şi citează sursele, nici nu şi le verifică, ajunge la situaţia în care, în incompetenţa sa, repune în circulaţie, cu toată seriozitatea sa mimată, date lansate altcîndva de istoricul « din memorie » şi pe care între timp cercetarea ştiinţifică autentică le-a dovedit ca false.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CAZIMIR BELCOT
(1885—1917)

de OLGA FLEGONT

A fost o figură cu totul aparte în teatrul românesc. Era un solitar, dintre puţinii şi tineri « hipnotizaţi de orizonturi »[1], intelectuali căutători şi născocitori de nou ce vor reprezenta în arta scenică de la începutul secolului al XX-lea curentul modern: Petre Liciu, A. Davila, Petre Sturdza, Ion Livescu. Nu aparţinea boemei autohtone; fără resentimente totuşi, a rămas în afara ei.

Tatăl actorului, Mihail Belcot, era originar din Lorena, iar numele este francez. Armurier, a luptat la Solferino şi Magenta, în războiul pentru independenţa Italiei, şi la Plevna, Nicopole şi Vidin, în războiul pentru Independenţă din 1877—1878. În 1883 a obţinut cetăţenia română[2]. Pentru familie, acest bunic şi fiul lui, « unchiul » Cazimir, erau personalităţile centrale. Războiul şi teatrul reprezentau peregrinajul pe alte meridiane, aventura. Isprăvile vînătoreşti, prietenii de taclale, cîinii de vînătoare, muzica militară care cînta în chioşc, pe bulevard la Ploieşti, farsele jucate călugărilor de la mănăstirea Ghighiu, casele în care locuiseră generalii ruşi în 1877, povestirile despre bătălii din alte timpuri şi de pe alte meleaguri au fost decorul şi atmosfera în care a copilărit Belcot. Învăţa foarte uşor şi şi-a trecut bacalaureatul în 1903, la liceul Sf. Petru şi Pavel din Ploieşti. Cei de acasă erau strîmtoraţi, ţineau copii de şcoală în gazdă; el ar fi vrut să facă teatru, dar este nevoit să urmeze Facultatea de drept şi pentru a se întreţine se angajează funcţionar la poştă. Pe ascuns, fără ştirea părinţilor, s-a înscris şi la Conservator. Mînca la prînz « o bucată de pîine şi măsline de 10 bani », dar era elevul preţuit al maestrului Nottara şi i se prevedea o carieră strălucită în comedie[3]. În 1907, după un succes răsunător în Orlando Orlandi din *Necinstiţii*, de Bracco, după un Iago neaşteptat la Grădina Ambasadori, este angajat de A. Davila la Teatrul Naţional din Bucureşti[4].

Studiază foarte mult, metodic, sistematic. Într-un caiet intitulat *Critica*, păstrează extrase din cronicile dramatice care se referă la realizările lui; pedant, extrem de meticulos, cu exigenţă, dar sigur de sine, face o adnotare la o critică pe care i-o aduce Bacalbaşa, şi anume că în Logofătul Başotă din *Răzvan şi Vidra* « interpretarea nu a fost egală»:

[1] Ion Livescu, *Treizeci de ani de teatru. Contribuţii la istoria teatrului românesc*, Bucureşti, 1925, p. 35.

[2] *Artistul Cazimir Belcot şi familia sa. Cîteva note, ms.*, din dosarul *Belcot Cazimir*, conservat la Muzeul Teatrului Naţional « I. L. Caragiale ». Manuscrisul aparţine lui Constantin Belcot, nepotul actorului, şi este datat: 9 mai 1962.

[3] « Făcea parte din acea nesfîrşită procesiune de oameni, cari cu preţul vieţii vor să ajungă acolo unde simt marea chemare ... Se va fi văzut poate, mîncînd pe cheiul Dîmboviţei, la ospătăria comunală, unde Nottara reuşise cu mari stăruinţi să-i facă posibilă intrarea şi de unde se vedea asvîrlit ori de cîte ori se schimba guvernul! » ... (cf. Alfred Moşoiu, *Cazimir Belcot*, în *Rampa*, Bucureşti, 1919, an. II, nr. 494, 1 iunie).

[4] *Tabloul nr. 8. Artiştii stagiari cari au mai puţin de 15 ani de serviciu în Teatrul Naţional*, alcătuit de arhivarul teatrului, V. Paciurea, la 19 mai 1910; Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Naţional, an. 1910—1911, dosar. 39 (17), fila 30 v. şi 40 r.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro


Fig. 1. — Cazimir Belcot (1907).

« Criticul nu cunoaște bine piesa. Logofătul din piesă are două poziții sociale și deci două interpretări neegale; deci interpretarea a fost conformă rolului și deci egală »[5]. Încă din tinerețe, în jocul lui Belcot sînt relevate două elemente dominante care vor deveni cu timpul constantele artei sale: masca și intonația; « figura de o mobilitate uimitoare » în Pristanda, ori « masca fină și interesantă » a lui Zganarel din *Doctorul fără voie*, ori aceea « foarte prețioasă » a lui Harpagon, cu care își fermecase criticii în examenele de conservator, ori grimele « cari sînt cam crude » în Postum, și pe de altă parte « o finețǎ de interpretare surprinzătoare », « arta nuanțelor fine și a intonațiunilor de un comic irezistibil », vocea care are « intonații extra-burlești »[6].

Admirabil desenator, cunoscător de limbi străine, mare amator de poezie și de muzică — s-au păstrat desene de familie în cărbune, din 1900, și caietele lui de monoloage, caietele de rime[7] —, Belcot desenează, traduce, ține un jurnal, și la 25 de ani începe să învețe limba engleză și pianul, după ce, încă din adolescență, cînta și improviza la piculină și la flaut[8]. Cînta și cuplete, și a imprimat chiar cîteva discuri, pierdute acum. Era prieten cu George Ranetti, în a cărui farsă, *Romeo și Julietta la Mizil*, avusese un succes de pomină, și care scria adesea despre el în *Furnica*: « ... Vine unul lung și slab ca un pișcot, / Ăsta e Dl. Belcot ». Era prieten și cu Tănase, căruia îi găsește « costumul » de scenă, celebrul sacou în carouri și crizantema albă, îi scrie cupletele de debut cu « o fărîmă de peniță vioaie, cu muzica improvizată tot de el, pe reminiscențe », și îi dă lecții ce iscau « conflicte în care artistul reprezenta pedeapsa și d-l Tănase suprema modestie »[9]. Tot pentru el traduce, împreună cu R. Orchis, cîteva operete. Belcot era strîmtorat; dacă Livescu compune *Floarea din Firenze* sau dacă Sturdza traduce dramele lui Ibsen din pasiune sau din veleitatea de a realiza și altceva, ceva în plus, lui, pe cînd era ministru, Delavrancea îi trimitea bilete gratuite de clasa I pentru călătoriile cu trenul, și el le primea.

A fost totuși un revoltat, foarte mîndru, pierzînd fără să stea în cumpănă beneficii, avantaje, neîmpăcat, răbdînd și așteptînd, încă din școală, și mai tîrziu în teatru[10];

[5] Caietul *Critica*, intitulat astfel de Cazimir Belcot, *ms.*, din dosarul *Belcot Cazimir*, conservat la Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale »; cronica lui Iancu Bacalbașa apăruse în *Epoca*, din 10 octombrie 1907.

[6] Cronici apărute în anii studenției (1905—1906) și în primul an la Teatrul Național (1907), păstrate de actor în caietul *Critica* : *Țara*, 21 iunie 1905, *Universul*, din 30 mai 1905 și 1 iunie 1906, *La Roumanie*, din 25 august 1907, *Adevărul*, din 2 octombrie 1907, *Semănătorul*, din 6 octombrie 1907, și *Convorbiri literare*, din 15 octombrie 1907, aceasta din urmă semnată de Mihail Dragomirescu.

[7] Sînt caiete de dictando, caiete de școală în care actorul adună frînturi de versuri compuse la întîmplare și serii de rime: « Biliargiu, / tablagiu, / sunt neîntrecut, / chiulangiu, / zavragiu, / sunt de temut », și altele asemenea; cf. Caietul manuscris cu nr. înreg. 454, conservat la Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale ».

[8] « Organizase o *orchestră de cameră*, în care el cînta la pian și dirija, Oreviceanu la flaut și unchiul Emil bătea toba într-un dulap ... »; *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, ... fila 7.

[9] Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Almanahul teatrului românesc*, București, 1942, p. 24.

[10] « Odată nu era de acord cu unul dintre conducătorii Naționalului, fiindcă acesta nu se pricepea în treburile teatrului și ocupase locul numai prin politică. De aceea, la o serbare, avînd de recitat fabula *Boul și vițelul*, a salutat publicul și a început, fixînd loja direcției, unde era acel nepriceput conducător, zicînd: *Un bou ca toți boii, de soart-ajutat* ... Mulți din sală au înțeles aluzia și la sfîrșit l-au răsplătit cu aplauze furtunoase » (cf. *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, ... fila 8). Pe urmă, vreo doi ani, n-a jucat decît ce mai jucase, ținut în loc, nemaiacordîndu-i-se roluri noi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tăios și ironic chiar în actele oficiale, cînd cere să joace mai mult, el, care are « un brevet de calfă distinsă, aproape maestru », și a ajuns societar « fără intervenţii ». . .[11]. Nu era o revoltă din prea plin, liberă, revolta boierească, cu biciul în mînă, a lui Neculai Luchian; era o răzvrătire amărîtă, săracă și singuratică, pentru o mîndrie înghețată, de unul singur, împlinită înlăuntru, pentru sine.

Căuta prietenii de preț: Davila, Pompiliu Eliade, Nottara, Liciu, Iorga, prietenii în care dragostea se amestecа cu admirația; loialitatea lui era perfectă[12]. Solitar, încerca totuși atracția protipendadei intelectuale și aristocratice, a marilor spirite și a marilor familii. Fără să fie cu totul acceptat în mediul actorilor intelectuali proveniți din bune familii, nefiind « de-ai lor », trăia în preajma lor, cu satisfacția de a le fi egal în forță artistică și cu mîndria de a nu le solicita omagiul, primit fără să fi fost cerut. Tăcut, încăpățînat, închis în el însuși, izolîndu-se fără pic de spirit gregar, își păstra o libertate absolută față de moda și stilul breslei actoricești, fără să poarte și fără să recunoască « semnele » breslei, și cu tot « ursuzlîcul lui obișnuit »[13], se bucura de o nemaipomenită popularitate, adorat de toată lumea[14]. O prezență proaspătă, un original care abdicase de la moravurile, deprinderile și apucăturile breslei, care avea principii morale, înfrînate, trăind cu o devoțiune nespusă față de familie[15], și care se relaxa în casa lui, la o cafea, jucînd domino cu prietenii[16], drămuindu-și forțele: era un om debil.

Belcot a murit pe neașteptate, de tifos exantematic, în timpul războiului. Cu cîteva minute înainte de a-și părăsi casa, scrie în grabă un testament și pleacă singur la spital. Lăsa tot ce agonisise surorilor și nepoților, iar flautul și piculina unui prieten, ca să-și aducă aminte cu veselie de el. E un testament scris cu un ochi plîngînd și altul rîzînd[17]. Murea un « *mare copil*, a cărui gingașă naivitate și candoare sufletească contrasta atît

[11] Ciorna scrisorii trimise directorului Teatrului Național, Pompiliu Eliade, în 1914; cf. Caietul manuscris cu nr. înreg. 454, . . . fila 14 și 17.

[12] În primăvara anului 1914, o cerere de « mărire a apuntamentelor », semnată de toți marii actori ai Teatrului Național, este adresată Directorului general al teatrelor. « Cu rezerva primei fraze », semnează Belcot; iar această primă frază este: « Față de deficitul enorm cauzat de administrația imprudentă a d-lui Alex. Davila care a provocat . . . »; Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, an. 1913—1914, dosar. 31 (29), fila 9—10.

[13] Al. Cobuz, *Artistul Belcot în Bucovina*, în *Rampa*, București, 1913, an. II, nr. 501.

[14] « . . . Cînd unchiu avea rol în piesa jucată venea la noi în lojă, însă sta în fund, spre a nu fi observat de public, care — zicea el — și-ar fi pierdut impresia personajului interpretat de el. Galeria îl adora și aplaudele începeau de cum pășea pe scenă »; *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note*, . . . fila 11—12.

[15] În 1866, Mihail Belcot se căsătorise cu Iosefina Țocler; dintre cei 14 copii pe care i-au avut, au rămas mai mult timp în viață: Albert (1869—1953), Iosefina (1875—1944), Wanda (1881—1928), Emil (1883—1955), Cazimir (născut la 14 aprilie 1885, mort la 29 mai 1917), Amelia (1895, trăiește și azi). Legăturile dintre membrii familiei Belcot erau neobișnuit de afectuoase. « Îmi da și mie multe sfaturi », își amintește Constantin Belcot: « 1. să înveți nu atît pentru note, cît spre a ști cît mai mult; 2. să te gîndești bine la ceea ce vrei să faci și apoi să ai o voință de fier la îndeplinirea acestora; 3. să ții sus steagul familiei »; *ibidem*, fila 14.

[16] « Unchiul era un om sobru, chiar părea retras. Nu făcea chefuri și pe la *Terasă* trecea numai puțin. Nu era]cheltuitor și avea bani la bancă. Cînd era liber lucra de] zor la traduceri și eu îl urmăream tăcut. Uneori juca și el domino cu unchiul Emil, cu dr. I. Oreviceanu, farmacistul G. Hotăranu (fratele d-rului Oreviceanu), farmacista Amalia Vereanu, farmacista Natalia Vasilescu și farmacistul Ilie Brumușescu. Povesteau și beau cafele schwarz »; *ibidem*, fila 14.

[17] « Fetelor,

Dacă mor, să deschideți capacul pianului unde sînt pedalele și căutați în stînga, unde sînt coardele groase, căutați bine că nu se vede și veți găsi un fel de pachet. Sînt în el 7 500—7 600, pe cari i-am ascuns de frica nemților. Mai am la Buzescu 6 000 de franci. Chitanța se găsește în geamantanul turtit de sub patul din Elisabeta 62, pianul e tot acolo. Mai am 1 000 de franci la Emil, dar să fie sănătos și să nu-i mai cereți. Lucrurile le împărțiți cum vreți. Din banii aceia mă îngropați, de se poate ortodox. Restul să i-l dați lui Albert să împartă el așa cum crede. D-zeu să vă dea vouă mai mult noroc; iertați-mă dacă v-am supărat cîteodată și mai dați din cînd în cînd pe la cimitir. Camarazilor de la teatru și camaradelor spuneți-le că am murit făcîndu-mi datoria. Lui Albert, Anetei, lui Ticu, lui Gicu, lui Emil, Milii, lui Săndel spuneți-le dorul care mi-a fost de ei. Lui Ticu îi las inelul meu de aur, iar lui Gicu butonii mei de aur. Lui Buzescu îi dau flautul și piculina ca să rîdă cînd și-o aduce aminte de mine. Margaretei îi las pianul. Dzeu cu bine, C. Belcot. Scrisă în patul meu din Paleologu 4 bis înainte de a mă duce la Colentina, azi 25 mai 1917.

P.S. Plătiți-mi chiria pe o lună Dlui Arghezi. Alte datorii dacă nu poartă iscălitura mea nu recunoașteți ».

Și pe plic: « Să o deschideți (numai) imediat ce mor și să vă duceți în Elisabeta 62 scara B. »; cf. Scrisoarea-testament a lui Cazimir Belcot către surorile lui, *ms.*, dăruită de Constantin Belcot Muzeului Teatrului Național « I. L. Caragiale », nr. înreg. 433.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

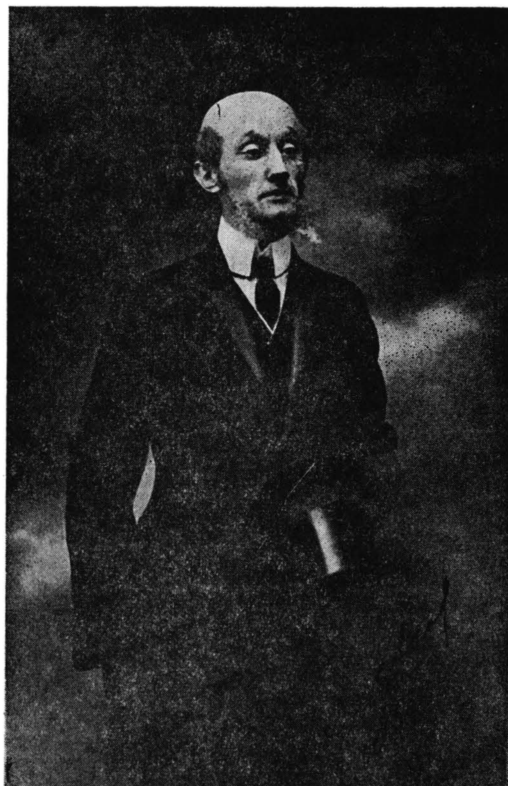


Fig. 2. — Mérivel, în *Necunoscuta*, de Al. Bisson (1910).

Fig. 3. — Chrisostomos, în *Chemarea codrului*, de G. Diamandy (1913).



de puternic cu inteligența sa scînteietoare, cu spiritul și verva-i spontană. . . »[18], pentru Aristide Demetriade « prietenul cel mai om dintre actori »[19].

« Era un băețel nalt, slab, subțire, sfios, cu un fir de voce, dar viu, nervos, simțitor la culme »[20], prin 1906, cînd începuse să joace teatru. Și mai tîrziu, « înalt, slab, subțire, cu ochi negri, vioi și inteligenți într-o figură mică, aproape feminină, Belcot, tăcut și modest de obicei, prin sinceritatea și naturalul jocului său captiva numaidecît atenția publicului, cu hazul său firesc și darul de observație cu care realiza pe scenă tipuri pe care publicul le adopta imediat. Ieșind de la teatru îi auzeai aruncîndu-și unul altuia cîte o exclamație de a lui Belcot, cum de la operetă vezi ieșind adeseori publicul fredonînd motivul muzical care i-a rămas mai ușor în ureche și îl persecută neîncetat »[21]. Belcot a jucat sub semnul aceleiași zodii, venite din vechi, *imitarea naturii*, ca toți actorii de la noi pînă între cele două războaie mondiale, cînd și alte semne se înscriu în « zodiac ». Și totuși, cîteva premise vin să schimbe substanța acestui postulat inițial. Pe lîngă mărturisita admirație pentru Novelli și reprezentațiile date de trupa lui, Cazimir Belcot se cufundă cu pasiune și în cercetarea unei inedite surse și școli: arta marilor artiști ai filmului mut[22]. A călătorit foarte mult în străinătate; acest « rege al rîsului » vizitase aproape toată Europa și « își pusese în gînd să viziteze America și Indiile »[23]. Cunoscînd la perfecție limba germană, frecventează mai ales teatrele din Berlin, Viena, Dresda, München, « să văd și eu cam cum se petrec lucrurile în lumea teatrală din streinătate, și să trag o părticică de folos »[24], În 1910 pleacă la Berlin pentru spectacolele montate de Max Reinhardt la Deutsches Theater: « Mă mulțumeam să admir. N-aveam atîta bucurie ca să mă bucur de ce vedeam și parcă-mi venea să plîng de

[18] N. Soreanu, *Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p. 6.

[19] Ar. Demetriade, *Cazimir Belcot. Cu prilejul aniversării morții lui*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p.6.

[20] P. Sturdza, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p. 7.

[21] Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 269.

[22] *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Cîteva note, . . .* fila 13—14.

[23] George Scrioșteanu, *Casimir Belcot*, în *Universul literar*, București, 1929, an. XLV, nr. 29, 14 iulie, p. 451. Împreună cu R. Orchis, tovarășul lui de călătorii, « acest fanatic al artei sale » vizitase « Viena, Innsbruck și Tirolul într-o vară, Münchenul, Nürnbergul, Bayreuthul, Strasbourgul și valea Rinului în cea următoare, Elveția, nordul Italiei și Parisul în 1912, Praga, Dresda, Berlinul, Copenhaga și Suedia în 1913 . . . » (cf. R. Orchis, *Prietenul meu Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1918, an. II, nr. 39, 13 iulie, p. 7).

[24] Raportul lui Cazimir Belcot, din 26 ianuarie 1912, către Direcția generală a teatrelor, *ms.*, în *Dosarul nominal. Anul 1910—11. Cazimir Belcot, nr. 165/910—11*, conservat la Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale », nr. înreg. 544.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

necaz văzînd atîta armonie și adevăr în tot ce se făcea»[25]; entuziasmul este dublat de reacția unui temperament foarte sensibil. Același *Caju*, cum îl alintau prietenii, care « povestea, cu ironia lui sentimentală și cu gingașa-i naivitate și nevinovăție, impresiile din timpul unei noi zile pierdute. . . nimicul cotidian variabil, din care știa să facă un obiect cu stil »[26]. Scrie, povestește, rezumă ce a văzut cu meticulozitatea care-l caracteriza, și conchide, comparînd involuntar, asupra « modalităților » artei actoricești: « . . . Pe scenă vedeam oameni cari vorbeau omenește în piese de costum și cari se mișcau omenește. Nu erau personagii de carton, cari să ia ici cutare poză, colo să ție capul așa și dincolo piciorul așa. . . Doamne păzește !»[27].

Încerca rezolvări noi, experimentate organic, cercetate logic, pentru vechi tipare tradiționale de interpretare. Joacă pe Polonius ca pe un curtean intrigant, mărginit, rătăcit într-o acțiune pe care n-o mai poate înțelege ori stăpîni, de loc comic. Venea după Iancu Niculescu în rol și este foarte aspru criticat; rupe ziarele și exclamă: « Și totuși eu am interpretat foarte corect și așa voi continua »[28]. Și așa continuă. Belcot se numără printre cei ce aduc perspective noi în atmosfera acelui baroc sfîrșit de secol XIX, care se prelungise pînă tîrziu. Oricum, el trăia totuși într-un climat teatral moștenit, iar distincția intelectuală și rafinamentul artistic nu erau dominante nici pe departe în arta teatrală a epocii[29]. Vitalitatea însă este întotdeauna prolixă și impură.

« Cînd studia un rol. . . era cu totul absorbit de personaj, trăind viața lui. Așa devenise aproape bolnav cu *Bolnavul închipuit* al lui Molière. . . »[30]. Tudor Arghezi căutase cîndva să pătrundă tainele laboratorului lui de creație, unde, printr-o subtilă și neștiută alchimie, devenea altul, cu fiecare

[25] Din *Caietul-jurnal* al lui Cazimir Belcot, *ms.*, 1910; cf. dosarul *Belcot Cazimir*, conservat la Muzeul Teatrului Național « I. L. Caragiale ».

[26] Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, București, 1917, an. I, nr. 4, 7 iunie, p. 6.

[27] Raportul lui Cazimir Belcot, din 18 august 1911, către Direcția generală a teatrelor, *ms.*, în *Dosarul nominal. Anul 1910—11. Cazimir Belcot, nr. 165/910—11*, . . . fila 21.

[28] *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Citeva note*, . . . fila 12—13.

[29] « Chiar dacă și pe viitor Ofelia nu s-ar deosebi întru nimic de contesa Rutland din *Contele Essex*, chiar dacă Polonius n-ar înceta să fie cam vulgar (căci în concepția shakespeareană nu e tocmai așa), chiar dacă fantomei i-ar troncăni cismele mai rău decît la reprezentația trecută, și chiar dacă s-ar păstra traducțiunea de astăzi, în care versurile lui Hamlet aduc aminte pe acelea ale lui Rică Ventureanu, și s-ar continua nesuferitul obicei ca, în mijlocul scenei, Regele să-și ia bereta, spre a saluta publicul care aplaudă, iar Regina, după scena portretelor, să rîdă să se prăpădească făcînd ploconeli pentru același motiv — această extraordinară dramă tot ar trebui să fie dată și redată la teatrul nostru » (cf. Mihail Dragomirescu, *Critică dramatică*, București, 1904, p. 17—18).

[30] *Artistul Cazimir Belcot și familia sa. Citeva note*, . . fila 12.

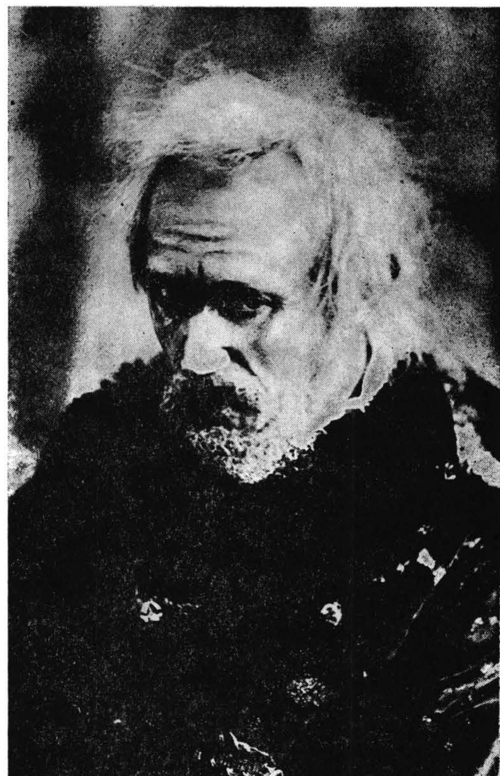


Fig. 4. — Doctorul Cesena, în *Apus de soare*, de B. Șt. Delavrancea (1910).

Fig. 5. — Cu Eugenia Ciucurescu, în Mișu, din *Romeo și Julietta la Mizil*, de George Ranetti (1910).



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Fig. 6. — Kir Iani Avdelas, în *Lipitorile satelor*, de Alecsandri (1910).

Fig. 7. — Cu Alexandru Mihalescu, în Don Mendo Hidalgo, din *Judecătorul din Zalameea*, de Calderon de la Barca (1910).



personaj: « Ani de zile m-am ţinut cu naiul de hîrtie după el, ca după un mire dus în peţit în stele. Mai mult decît atît: am trăit în aceeaşi casă cu el, am jucat în nopţile de bombardament din trecutul război conţina mare împreună, ne-am necăjit de cîteva ori, am aruncat cîteva rînduri de cărţi în foc şi am mai cumpărat şi altele. Ne despărţea o uşă şi un dulap... L-am urmărit din odaia mea, să aflu cum îşi « prepara » un rol şi niciodată nu am auzit nimic: lucra rolul în tăcerea rugăciunii şi cînd mă duceam la teatru să-l văd într-o fiinţă nouă, aveam în faţa fotoliului meu din seria Haş un actor nemaicunoscut »[31]. Aşa cum Liciu desluşise principiul artei dramatice în *ideea de interpretat*, Belcot, extaziat de Reinhardt şi visînd la perfecţiunea şi armonia adevărului, desluşea în « *sufletul rolului* »[32] ţelul de atins, *nirvana* lui.

Cazimir Belcot a fost « cel mai tînăr din seria ilustră a comicilor teatrului românesc: Millo, Ştefan Iulian, Ion Niculescu, Ion Brezeanu. Înalt şi slab, dezarticulat ca un Arlequin, Belcot intra în scenă cu un aer aiurit care provoca rîsul mai înainte de a deschide gura; o voce tremurată cu un timbru indescriptibil de *fausset*; două trei gesturi de un sumar incisiv, şi în toată interpretarea lui un ritm scandat, fragmentar, tăios... scotea efecte enorme cu mijloace sobre. *Tipurile* incarnate de el nu erau fantoşe trăind mica lor viaţă bufonă în ansamblu, separate de restul personagiilor, desprinse de atmosfera acţiunii, ci oameni în înţelesul cel mai adînc al cuvîntului, cu defectele lor abia niţel mai colorate, cu ticurile lor abia niţel mai şarjate »[33]. A jucat o puzderie de străini, o puzderie de meserii, de caractere. A fost italian, grec, turc, francez, rus, spaniol, neamţ, moşier, cavaler, vînzător de haine vechi, telegrafist, pîrcălab şi medic, poet liric, domn serios, eunuc, înţelept de 80 de ani, histrion, şi dascăl, diacon, bunic, vameş, mare sfetnic, marchiz, politician; Mérivel, acel *pince-sans-rire* din *Necunoscuta*, de Al. Bisson, Alcidiu Pinax în *Ovidiu*, de Alecsandri, Phinck în *Banii*, de Octave Mirbeau, şi alţii, cu siguranţa unui desăvîrşit maestru care găsea sau crea *laitmotivul*, cheia, cifrul rolului de compoziţie. Belcot a fost prototipul actorului comic de elită, « un comic *cerebral şi fin* în adevăratul înţeles al cuvintelor, neîntrecut în comedia de salon, în tipuri şi caractere. . .»; ştia să descopere sau să inventeze amănuntul singular

[31] Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Almanahul teatrului românesc*, ... p. 23–24.

[32] Raportul lui Cazimir Belcot, din 18 august 1911, către Direcţia generală a teatrelor, *ms.*, ... fila 21.

[33] Kir., *Casimir Belcot*, în *Rampa*, Bucureşti, 1920, an. IV, nr. 775, 29 mai.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în care se concentra substanţa comică a rolului: « dintr-un mers agale-şovăelnic, dintr-o clipire deasă sau o aruncătură piezişe a ochilor, dintr-un strănut neaşteptat sau dintr-o mică bîlbîială, inteligent pusă»[34].

Portretul pe care Petre Sturdza i-l dedică în *Amintirile* sale este revelator şi exact: « Tînăr, inteligent, cultivat, avea un talent nepreţuit pentru compoziţie... Nu era făcut pentru roluri mari, dar în tipurile episodice era minunat. Le marca pe toate cu pecetea talentului său plin de fantezie. Cine l-a văzut în Dascălul din *Chemarea codrului*, în poetul La Borderie din *Sapho*, în Willibald Beck din *Prostul* şi în Hjalmar Tönnesen din *Stîlpii societăţii* nu-l poate uita »[35]. În evoluţia lui Belcot a avut o mare influenţă Paul Gusty prin minuţia şi precizia replicii, a gestului şi a măştii pe care le cerea actorilor. Alături de Brezeanu şi Soreanu, Belcot joacă în *Institutorii*, de Otto Ernst, rolul lui Emil Weidenbaum; creaţia belferului de modă veche este scăpărătoare şi după moartea lui şi a lui Brezeanu spectacolul devine tern: « sunt piese care mor fiindcă li s-a dus *Stimmung*-ul, cum i-ar zice pictorii, atmosfera, aerul înconjurător, care le dă ultima dată viaţă ». Deşi Gusty « a zugrăvit fiecare tip în parte, aproape vorbă cu vorbă », deşi « a colaborat cu Machauer la fixarea măştii fiecăruia »[36], unii dintre actori au creat aproape singuri personajele, avînd această capacitate, iar Belcot, împreună cu Liciu şi cu Livescu, era dintre cei care în teatru « desluşeau » rolurile şi pentru alţii[37].

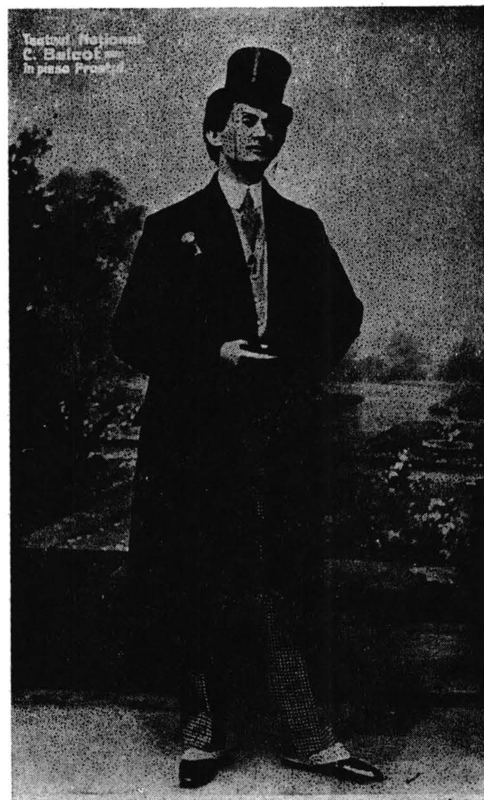


Fig. 8. — Willibald Beck, în *Prostul*, de Ludwig Fulda (1910).

E ciudată şi semnificativă istoria rolurilor, traiectoria lor. Sînt roluri a căror « istorie » leagă în creaţii din ce în ce mai subtile, apoi distilate pînă la rarefiere, urcuşul, gloria şi decadenţa unui erou teatral. Celebrul Lacheu din *Ruy Blas*, Dascălul din *Răzvan şi Vidra*, Rică Venturiano, interpretaţi rînd pe rînd de Mateescu, şi Catopol, şi Belcot. În acest proces de afinare se creează cu timpul un *model imaginar*, nu al personajului dramatic şi nici al actorului, nici măcar al unui stil de interpretare, ci al *eroului teatral* aşa cum a fost jucat pe scenă, model unic şi singuratic, către care tind generaţii după generaţii de actori, pînă este uitat. Sînt alte roluri, însă, roluri «fără istorie», care au fost create pentru o singură dată, încheiate desăvîrşit, într-un stil de interpretare unic, şi a căror evoluţie, continuată, n-ar duce decît la imitaţii de epigoni. Cînd *eroul teatral* este reintegrat în substanţă umană de către un actor, punţile de legătură cu alte întruchipări ale lui, trecute ori viitoare, se rup şi în lenta şi obişnuita istorie a artei interpretative apare un moment de discontinuitate: creaţia singulară. Din această ultimă categorie fac parte eroii comici creaţi de Belcot: « Nici comedia nu şi-a ales-o Belcot fără să se gîndească... Mai delicată, mai suplă, comedia poate concentra şi cauzele tragediei într-o nuanţă fugitivă. Belcot a căutat în teatru nuanţa, ca Verlaine în literatură, şi poate că a izbutit mai des decît poetul francez. Îmi trec pe dinainte diverşi Belcoţi, din diverşi autori jucaţi de el şi nu-i în nici unul dintr-înşii mai mult decît o nuanţă. Aşa se face că el a fost un artist unic în teatrul românesc, imposibil de pus în paralelă cu alţii... »[38].

[34] George Scrioşteanu, *Casimir Belcot*, *loc. cit.*, p. 450.

[35] Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 269.

[36] I. Livescu, *op. cit.*, p. 165 şi 167.

[37] *Ibidem*, p. 230.

[38] Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, ... p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

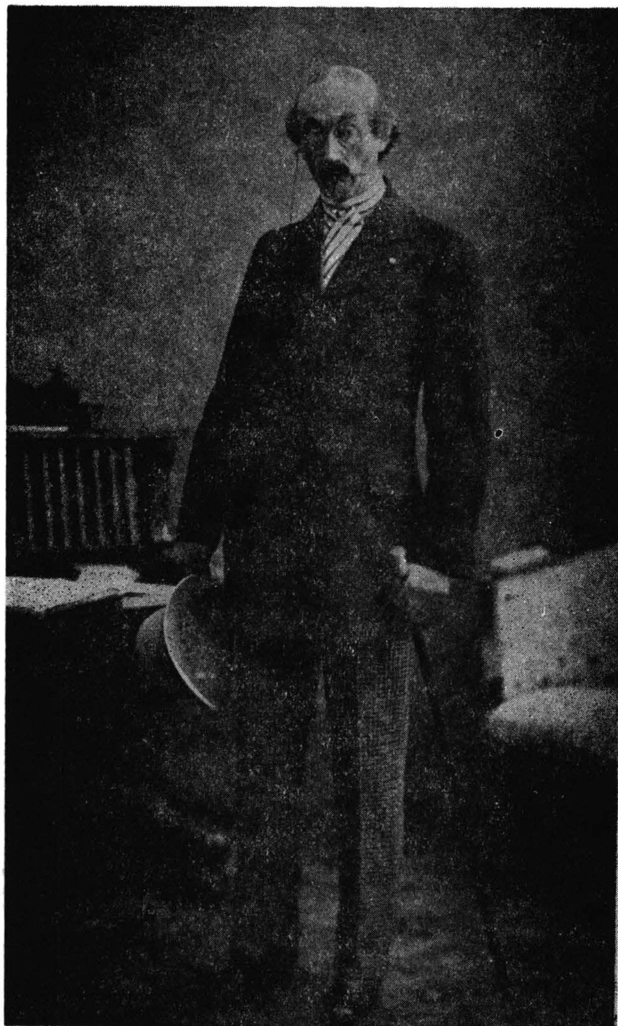


Fig. 9. — La Borderie, în *Sapho*, de Alphonse Daudet şi Adolphe Belot (1912).

« Tacticos şi cuminte, serios şi grav, cu acel zîmbet discret pe buze, în care acest incorigibil zeflemist concentra muşcătoarea sa ironie » [39], Belcot a fost un actor de comedie şi tot ce a creat a purtat marca unei viziuni comice, cu rare excepţii — impuse de natura rolului ori de ambianţa dramei —, ca acel Doctor Cesena din *Apus de soare*, foarte bătrîn şi foarte obosit, cu o mască devastată de timp, sau ca şiretul Pasquinot din *Romanţioşii*, « preţios » ca toţi eroii lui Rostand, dar « prea sumbru » [40], sau ca Agamemnon Dandanache, « vechiul luptător de la 1848 », năuc, imbecil, rău, o voită proiecţie a ceea ce lipsea din imaginea scenică a eroului căruia Caragiale nu-i găsise niciodată interpretul, aşteptînd « de atîta veac un *virtuoso* »: « Agamiţă Dandanache va fi al lui Caragiale şi al lui Belcot . . . » [41], scria un poet. « Amintiţi-vă pe Agamiţă Dandanache din *Scrisoarea pierdută*, cu pantalonii lui vărgaţi şi cu lavaliera electorală, zăpăcit şi nesuferit de indiscret, pe acel miraculos de exact călugăr Pafnutie din *Ringala*, umanist şi compilator de cronici, fantomă cenuşie mirosind a tămîie şi a pagini mucegăite de psaltire... evocaţi în minte pe acel Don Quichote din *Judecătorul din Zalameea*, himeric şi trosnind din toate încheeturile armurei lui de fer poleit . . . » [42]; cîteodată, dar exclusiv în concordanţă cu natura comică a rolului, Belcot dezlănţuie premeditat, cu un fel de nostalgie după « stilul vechi », şarja burlescă. Aşa interpretează pe « Romeo », Mişu din *Romeo şi Julietta la Mizil*, « oraşul care a silit Expresul de Berlin să se oprească, oraşul cu patru felinare şi un singur gardist » [43], pe Kir Iani Avdelas în *Lipitorile satelor*, fină caricatură a galanteriei fanariote, sau pe suspinătorul Don Mendo din *Judecătorul din Zalameea*, de Calderon de la Barca, alt galant, erou fără voie, « un tip delicios de hidalgo donchişotesc » [44], în sfîrşit, pe Willibald Beck, vînzător într-o prăvălie, « ilustru poet necunoscut din pricina sărăciei », în *Prostul*, de Ludwig Fulda: cu monoclu şi baston cu măciulie de argint, cu şuviţa de rigoare rătăcită pe frunte în focul inspiraţiei, Willibald, « care tot frunzărind cărţile pe care le vinde ajunge să se creadă el însuşi un poet pe nedrept ignorat de lume . . . era întruchipat de Belcot cu o vervă îndrăcită în scenele în care, cuprins de fiorul inspiraţiei, se tăvălea pe canapea, se întindea pe jos, se cocoţa pe masă, compunînd versuri de un *modernism* furios » [45]; Belcot evolua într-un balet burlesc care transcria în mişcare o inexistentă şi dorită stare de graţie, care mima, într-o parodie « pentru sine », caricatura momentelor de improvizaţie poetică.

Dacă « faţa lui Liciu purta permanent pe ea o grimasă, între veselie şi sarcasm, care, dacă nu trebuia să dispară de la rol la rol, în orice caz trebuia folosită inteligent,

[39] R. Orchis, *Prietenul meu Belcot, loc. cit.*, p. 7.

[40] P. Locusteanu, *Cronica teatrală*, în *Flacăra*, Bucureşti, 1913, an. II, nr. 50, 28 septembrie.

[41] Alfred Moşoiu, *Cazimir Belcot, loc. cit.*

[42] Kir., *Casimir Belcot, loc. cit.*

[43] Herz, *Cronica dramatică*, în *Convorbiri literare*, Bucureşti, 1909, an. XLIII, nr. 12, decembrie, p. 1382.

[44] N. D. Cocea, *Cronica teatrală*, în *Viaţa românească*, Iaşi, 1910, an. V, nr. 10, octombrie, p. 136.

[45] Maria Filotti, *Am ales teatrul*, Bucureşti, 1961, p. 83

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

deviată . . .» [46], măștile lui Belcot nu *ascund* sub pasta groasă a grimei, ci *descoperă*, cu transparenţa perfectă a aerului, vibraţia interioară a personajului dramatic; sînt măști care nu disimulează ființa reală a actorului, sînt măști reintegrate parcă ființei de pe care s-au desprins cîndva, măști care-și regăsesc locul pe un chip în întregime șters, topit și resorbit în propria lor substanță, măști mai reale decît figura care le poartă. Are loc o sinteză, ca într-un proces chimic, sinteza între poezia și logica metamorfozei teatrale: « Teatrul l-a pasionat ca o artă mare și ca o știință, pînă la a face din el un meditativ și un cercetător. El credea că teatrul poate fi o metodă de căutarea expresiilor integrale și că poate satisface deplin neliniștea omului cultivat » [47]. Ca și Liciu, Belcot a fost un actor de compoziţie. Dar pe cînd Liciu se delecta într-un muzeu al ororilor, printre colecţiile de grimase adunate să reprezinte *ideea*, Belcot structura și integra materialul uman într-o formă nouă, expresie a unui *tot*: eroul teatral. La Liciu dominanta compoziţiei scenice consta în *profuziunea de caracteristici*, ciocnite și întrepătrunse într-o construcţie de volume neregulate, dizarmonice, izbitoare *fiecare în parte*; la Belcot această dominantă este un *principiu care ordonează*, tema logică și poetică a personajului, care determină *structura armonică* a compoziţiei și care alege simbolurile de accentuare a caracterului dramatic.

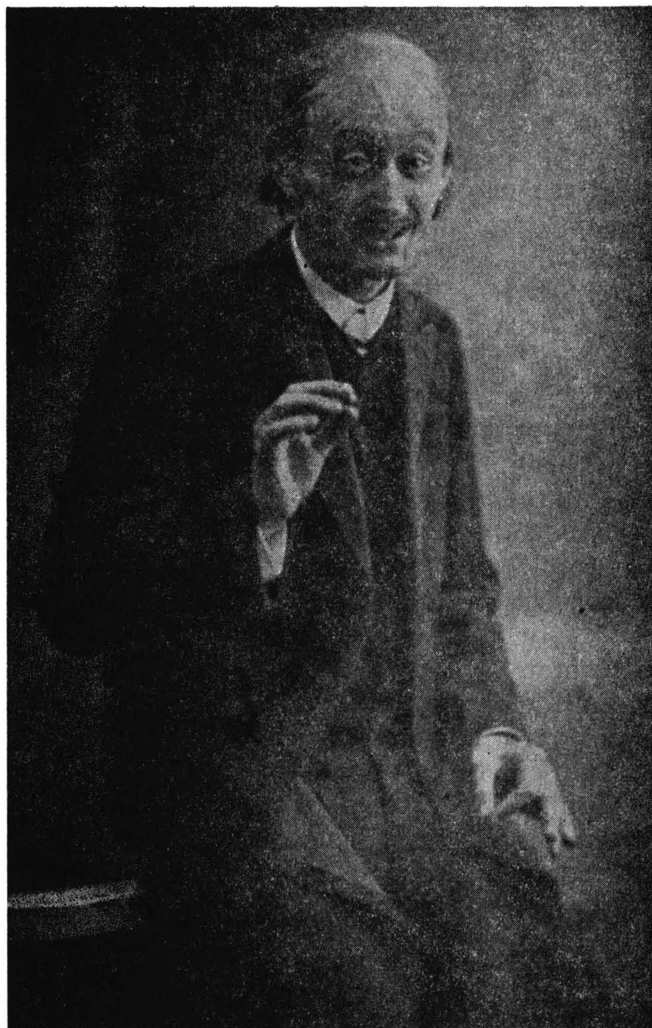


Fig. 10. — Thomsen (Aslaksen), în *Un dușman al poporului*, de Ibsen (1913).

Așa apare La Borderie din *Sapho*, de Alphonse Daudet, din care Belcot « făcuse o figură tragi-comică nemuritoare de poet ratat » [48]. Era o modă a timpului gluma, inocentă ori nu, de a parodia în literatură și pe scenă « măștile » unor personalități cunoscute. Portretul literar, enigmatic și grotesc al lui Macedonski apăruse în 1912: « Frunte largă, boltită — adevărată cupolă de moschee — al cărei frontal isbucnește ca și cînd gînduri, violente ca o șampanie, l-ar împinge dinăuntru; ochi misterioși, pătrunzători, din cari isvorăsc gene lungi, drepte, ca niște raze de întuneric și cari împrumută pleoapelor lenevoase melancolia de vis a nopţilor de mai; sprîncene subţiri, desenate cu îngrijire, ca niște semne de tatuare; mustăţile răsucite ungurește, ca ale unui sinistru Jupan; picioarele încovoiate puţin în afară ca niște arcuri de triumf prin cari el nu va putea trece niciodată » [49]. Or, în 1913, pe scenă, La Borderie nu-i nimeni altul decît Macedonski, « masca » lui Macedonski, cu legătoarea lui de mătase dungată, inelul cu pecete și *pince-nez*-ul cu șnur, mersul lui și statul lui pe loc, ușor anchilozat, cu umerii trași înapoi și tălpile întoarse pe lături, oprit într-un echilibru dificil. Dar nu exactitatea măștii era halucinantă, ci viaţa ei, pentru că nu era numai o imitare a aparenţelor senzoriale, un *trompe-l'œil*. Capul puţin lăsat pe un umăr,

[46] Ion Marin Sadoveanu, *Petre Liciu (1871—1912)*, în *Teatrul*, București, 1963, an. VIII, nr. 7, p. 65.

[47] Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Săptămîna ilustrată*, . . . p. 6.

[48] Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 246.

[49] P. L., Al. *Macedonski*, în *Flacăra literară, artistică și socială*, București, 1912, an. I, nr. 44, 18 august, p. 348.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

maxilarul căzut, sprîncenele mult ridicate pe fruntea pleșuvă, totul încordat într-un efort fără temei: este o mască lucrată și compusă *dinlăuntru*, ca să susțină o imagine tradițională, un simbol, ca să sugereze măreția și să acopere nostalgia ei și ruina. Nu mai este obișnuita mască a actorului de compoziție, ci o *mască* pentru personaj, o mască a măștii.

În piesele lui Ibsen, în Hjalmar Tönnesen din *Stîlpii societății*, « cu repetatul și sugestivul său *oho! oho!* » sau « impecabil în tipograful Thomsen » (Aslaksen — *n. n.*), Belcot are un admirator atent și cunoscător în Petre Sturdza [50]. Îl admiră și Tudor Arghezi, ca totdeauna de altfel: « Excelent D. Belcot: *O-ho! O-ho!* » în Hjalmar Tönnesen, « onest și viguros » în *Stîlpii societății* [51], iar în *Un dușman al poporului*, « . . . d. Belcot (Thomsen), care a redat prudența și înțelepciunea pompoasă și falșă a burghezului intelectualizat pe sfert, admirabil » [52]. În fotografiile acestuia din urmă, în Aslaksen, tipograf și patron al micii sale întreprinderi, Belcot apare ca reîncorporat într-o altă ființă, într-o metamorfoză care-și atinge aproape limitele, într-atît este de vie această altă ființă a actorului. Aslaksen știe tot, e de neclintit și de nepătruns, inconștient ca un zeu al mărginirii intelectuale, un simbol al unui univers micșorat, oprit în timp, fixat cu un ac într-un insectar, o caricatură, în fond, încărcată de revelații. Și iarăși să ne întoarcem la Tudor Arghezi, la paginile unui poet dedicate unui actor, prieten, care s-a aflat cîteodată, și el, transfigurat de rol, în lumea incertă și suavă a poeziei, « artist de nuanțe și de filigram, de un stil de simplicitate complexă, de gravor japonez . . . Belcot era un artist de comedie. Umorul lui avea măsura lirismului de calitate, și e melancolic în temperanță. Bufoneria lui Belcot, învelită într-o mască de ceară sau de mătase, izbutea un comic obținut din dantelă, ca musică din violoncel, și ceea ce n-am văzut nici la actorii marilor scene din streinătate, o variație care nu-l putea face recunoscut de la un rol la altul. Trebue să precizez: nu era vorba de o variație fizică, de costum, de perucă, de grimă și anatomie, ca la circul teatrului comun, dar de o transfigurare intelectuală, de o trecere de substanță. Personajul de azi nu avea nimic din personajul precedent, psihologia lui era alta și omul devenea altul, fără îndrumare de scenă. Anumite stări comice dădeau emoția totală a operei de artă . . . entuziasmul venea o dată cu o lacrimă candidă . . . » [53].

[50] Petre Sturdza, *op. cit.*, p. 241 și 244.

[51] T. Arghezi, *Cronica teatrală. București*, în *Viața românească*, Iași, 1911, an. VI, noiembrie, nr. 11, p. 308.

[52] T. Arghezi, *Cronica teatrală. București*, în *Viața românească*, Iași, 1912, an. VII, vol. XXVII, p. 122.

[53] Tudor Arghezi, *Cazimir Belcot*, în *Almanahul teatrului românesc*, . . . p. 24.

* Toate fotografiile reproduse aparțin colecției Muzeului Teatrului Național « I. L. Caragiale ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRUL ÎN ORAŞELE DE PROVINCIE DIN MUNTENIA ŞI MOLDOVA ÎNTRE 1848—1918

de LILIANA ŢOPA

Încă înainte de 1848, orașele de provincie din cele două principate începuseră, timid, sporadic, să manifeste unele veleităţi teatrale. La Botoșani, la Bacău, la Galaţi, la Brăila, la Pitești, la Cîmpulung apăruseră — și pieriseră — mici trupe de diletanţi, animate fie de un dascăl entuziast ca botoșăneanul Nicolini, prietenul și asociatul lui Costache Caragiale, fie de un boier liberal cum era clucerul Alecu Vilner din Bacău, ori de un tînăr poet patriot ca C. D. Aricescu, fiu al Cîmpulungului. Sînt semne încă izolate, dar vădind un teren favorabil în care germenele aruncat va rodi. Într-adevăr, în anii care urmează revoluţiei și care vor duce la Unire (1859), gustul pentru teatru crește cu repeziciune. Încă din 1852, Departamentul din Lăuntru înregistrează cereri și dă aprobări pentru înfiinţarea unor teatre în diferite orașe din ţară, Comitetul teatral din capitală fiind invitat să redacteze și un « memoar teatral complet », în care să precizeze normele de funcţionare ale acestor teatre și îndatoririle antreprenorilor. Se răspîndește ideea că teatrul e un ferment de viaţă spirituală, o instituţie care face cinste unui oraș. Iniţiative locale (amatori sau chiar profesioniști) și turnee (ale teatrelor din Iași și București) se străduiesc și izbutesc să stîrnească printre provinciali îndemnul către petreceri «mai nobile, mai raţionale și mai economicoase » decît jocul de cărţi și « societatea rigilor », după cum scrie cronicarul *Gazetei de Moldavia* cu prilejul reprezentaţiilor date de trupa ieșeană la Bacău în 1852 [1]. Succesul e atît de mare încît, în vreme ce la poarta Teatrului Naţional din Iași ameninţă să crească « scai și pălămidă », trupa acestui teatru, « în două stoluri împărţită » (una în nordul, alta în sudul Moldovei), « culege prin provinţie cununi de dafini și ermilici » [2]. Cînd , în aceeași vreme, perseverentul Alecu Vilner din Bacău își reînfiinţează trupa de diletanţi, formată din tineri și domnișoare « din societate », un memorialist al orașului notează că toţi, « de la boier pînă la gospodarul tăcut de prin mahala, năvăliră la teatru » [3]. La Cîmpulung, de asemenea, un document din iulie 1851 semnalează un grup de tineri localnici care cer ocîrmuirii învoirea de a reprezenta cîteva piese în limba naţională, « pentru buna întrebuinţare a ceasurilor de seară » [4]. Galaţii, unde exista precedentul societăţii « Filodramatica », posedă o sală de teatru încă din 1852, ridicată de profesorul de canto Luigi Ademolo, pentru a adăposti reprezentaţiile (unele din ele în limba română) date de trupa sa de opere și operete italiene. Sala fiind vîndută de el în 1853 Sfatului orășenesc, acesta încheie un contract pe șase ani cu Victor Delmary, antreprenorul ansamblului de operă din Iași, căruia consiliul administrativ îi atrage atenţia în legătură cu « susţinerea teatrului în Galaţi, pentru ca să nu se prilejuiască

[1] *Cronica provincială*, în *Gazeta de Moldavia*, Iași, 1852, an. XXIV, nr. 53, iulie 14, p. 107.

[2] *Ibidem*.

[3] Radu Costache, *Bacăul de la 1850—1900*, Bacău, 1906, p. 71—72.

[4] Arhiva Centrală de Stat, Fond. *Ministerul de Interne, Ţara Românească, divizia administrativă*, dos. 1 300/1851, f. 1.

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 16, NR. 2, P. 213—223, BUCUREŞTI, 1969

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nemulţumiri din partea publicului prin lipsa de teatru »[5]. Înfiinţat în 1852, înregistrat la Departamentul din Lăuntru, teatrul din Piteşti îşi deschide stagiunea 1852—1853 înainte de inaugurarea clădirii Teatrului Naţional din Bucureşti, beneficiind la acea dată de prezenţa trupei lui Halepliu. Decorurile şi cortina proaspătului teatru se fac pe cheltuiala cetăţenilor oraşului. La Botoşani, în 1857—1858, peste iarnă, joacă o trupă compusă din « tineri nobili şi dame » sub direcţia lui Costache Bălăceanu şi a pitarului Costache Vasiliu. Ca urmare, în primăvară, 70 de boieri şi neguţători din oraş înaintează Ministerului «din Năuntru » o suplică prin care cer să susţină şi pe viitor această trupă, căci «prin înfiinţarea unui asemenea teatru se aduce chiar oraşului înfrumuseţare »[6]. În toamna anului 1858, municipalitatea din Brăila acordă italianului Iacob Beli un împrumut de 100 de galbeni pentru a întocmi o trupă românească de teatru, vodevil şi balet, « cu recunoştinţă din partea oraşului că dobîndeşte asemenea distracţie »[7]. În 1858, fenomenul e destul de amplu pentru a-l determina pe ministrul «din Lăuntru», Ion Ghica, informat, « că în unele oraşe se deschid teatruri. . . fără îndeplinirea formalităţilor prevăzute », să dea o circulară prin care cere respectarea acestor formalităţi şi interzice deschiderea vreunui teatru fără o autorizaţie prealabilă şi fără o « chezăşie pentru exacta îndeplinire a datoriilor şi a legăturii contractate în privinţa îndeplinirii lor »[8].

O formă de viaţă teatrală caracteristică provinciei sînt însă turneele. Neobositul Millo, la întoarcerea din Bucureşti, în 1851, se opreşte cu trupa sa şi dă o serie de reprezentaţii la Galaţi, Brăila, Bacău, Roman, Focşani. Personalitatea excepţională a marelui actor trebuie să fi lăsat o impresie adîncă în imaginaţia localnicilor şi să fi constituit un impuls şi un exemplu pentru cei ispitiţi de scenă. În 1858 Pascaly, în 1859 Fani Tardini dau reprezentaţii prin « provinciile României ». Dar şi trupe de teatru mai modeste, epuizîndu-şi repertoriul în localitatea proprie sau din cauza altor vicisitudini, migrează din oraşul sau orăşelul lor de baştină în căutarea unui public proaspăt. Astfel, în 1855—1856, trupa de diletanţi din Cîmpulung joacă pe scena teatrului din Piteşti. În aceeaşi stagiune naufragiază aici un grup de actori veniţi din Craiova, unde un incendiu nimicise clădirea teatrului. Trupe teatrale străine bîntuie şi ele provincia, cum sînt de pildă multiplele trupe de operă şi operetă italiană sau de operetă franceză. Turneele, schimburile între oraşe, au darul de a menţine trează atenţia publicului pentru teatru şi sînt totodată o bună şcoală, atît pentru public cît şi pentru interpreţi, îmbogăţindu-le experienţa artistică şi dezvoltîndu-le capacitatea de comparaţie şi de selecţie.

Repertoriul care se prezintă pe aceste scene de provincie este, graţie turneelor, graţie cenzurii, cam acelaşi: Racine, Molière, V. Hugo mai puţin, fiind contemporan şi suspect de opinii revoluţionare (*Angelo, tiranul Padovei* fusese în unele oraşe interzis), Alecsandri, C. Negruzzi, C. Caragiale, M. Millo. Genurile abordate sînt: din ce în ce mai rar tragedia, din ce în ce mai des drama, melodrama, vodevilul, comedia uşoară.

Dificultăţile cu care are de luptat teatrul în provincie sînt însă mari. Publicul abia începe a se deprinde să vină la teatru. Restricţiile, în urma recentei revoluţii, sînt încă aspre, iar relativa izolare a oraşului de provincie permite abuzul. Dacă « înalta cîrmuire » aprobă în general cererile de înfiinţare a diverselor teatre de pe întinsul ţării, cereri ce au ca scop propăşirea unei instituţii folositoare pentru « dezvoltarea moralului şi a civilizaţiei », aşa cum declară autorizaţia dată în 1852 lui A. Vilner[9], tot ea îşi rezervă însă şi dreptul de a le îngrădi. În primul rînd, orice trupă teatrală trebuie să supună textele cenzurii de la centru, care taie jumătate sau mai mult de jumătate din piesele înscrise pe listă. Uneori, piese bune pentru capitală nu sînt bune pentru provincie, cum se întîmplă, în 1853, cu repertoriul teatrului din Piteşti, din care sînt scoase o seamă de piese admise la Bucureşti, sub cuvînt că au fost

[5] Arhivele Statului Galaţi, fond. *Primăria oraşului*, dos. 33/1853, f. 153.

[6] T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iaşi, 1915—1922, vol. II, p. 154.

[7] Arhivele Statului Brăila, fond. *Primăria oraşului*, dos. 48/1859; cf. Nae A. Vasilescu, *Schiţe, documente şi însemnări din oraşul şi judeţul Brăila. 1828—1929*, Brăila, (1929), p. 13.

[8] Citat după M. Apostol, *De la Iorgu Caragiale la teatrul de stat din Ploieşti*, în *Revista arhivelor*, Bucureşti, 1961, an. IV, nr. 2, p. 132.

[9] Arhivele Statului Bacău, fond. *Primăria oraşului*, dos. 29/1852, pachet 17, f. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

modificate. Alteori autoritățile județene sînt cele care, din șicană, din incultură, din zel administrativ și politic opresc vreun spectacol sau vreo trupă. În vara anului 1858, Iorgu Caragiale, venind în turneu la Ploiești, e primit de oficialități cu atîta rea-voință încît la plecare socilită de la administratorul județului o copie după autorizația Comitetului teatral « atingătoare de libera exersare a Artei mele și a companionilor mei. . ., ca să nu mai încercăm și prin alt district greutățile trecute »[10]. Obligația de a trimite piesele spre aprobare tocmai la Iași sau la București frînează de asemenea activitatea înjghebărilor teatrale din provincie. Zadarnic însă sugerează antreprenorul trupei din Pitești, în 1852, pentru a se putea schimba mai des repertoriul, înființarea unor comitete locale de cenzură, sugestia rămîne fără efect. Pe de altă parte, în ciuda numeroaselor solicitări, guvernul nu acordă nici o subvenție micilor trupe de provincie, care se destramă din pricina greutăților bănești. În fața acestei triste panorame exclamă Aricescu, în 1859: « După exemplul junilor cîmpulungeni, brăilenii, piteștenii, ploieștenii au improvizat la dînșii asemenea teatruri; din fatalitate, n-au ținut mult! Ignoranța, cupiditatea, ispravnicii, intrigile de orașe, intrigile actorilor, șcl. au paralizat nobila dorință a celor ce luară inițiativa unor asemenea întreprinderi, de un folos imes pentru o societate ca a noastră! Fie ca orașele, în interesul lor și al Nației, să fundeze teatruri naționale! »[11].

Biruind toate piedicile, teatrul continuă să cîștige teren în provincie, devenind la un moment dat, în preajma Unirii, un factor activ în propagarea ideilor unioniste. În 1857, suspendînd abuziv un spectacol, prefectul din Cîmpulung dă ca pretext faptul că diletanții au jucat piese nepermise de cenzură, cum sînt *Trîmbița Unirii*, compusă de poetul C. D. Aricescu, aclamată entuziast de public, și *Păhărnicia de trei zile sau 200 de galbeni*, reprezentată « numai la 1848 ». La 27 august 1858, Pascaly joacă în premieră la Galați lucrarea sa originală *Viitorul României*, piesă unionistă. Iar la începutul anului 1859 e pusă în scenă atît la Cîmpulung cît și la Galați compunerea patriotică scrisă tot de pana lui Aricescu *Sărbătoarea națională sau 24 Ianuarie 1859*.

Fizionomia încă imprecisă a provinciei, plină de contradicții, de promisiuni și refuzuri, amestec de elan și inerție, din această perioadă de tranziție, capătă din ce în ce după Unire un contur mai definit. Intrată în orbita noului stat unificat, provincia se dezvoltă conform impulsului primit din capitală, păstrîndu-și însă o anumită autonomie, imitînd capitala și totodată rivalizînd cu ea, năzuind să nu rămînă mai prejos. Se naște sentimentul de demnitate al propriului oraș, un fel de civism provincial, uneori încă naiv, fără suport și fără discernămînt, dar care e indiscutabil un element de progres de primă importanță. Se trezește de asemenea spiritul de emulație între orașe și de multe ori dorința de a fi în pas cu urbea vecină îi determină pe locuitorii cutărui tîrg să caute a împămînteni și la ei noile obiceiuri ale civilizației moderne. Către sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX se poate spune că, în linii mari, provincia, cu constelațiile ei de orașe dominate de prestigiul cultural și artistic al Bucureștiului, Iașilor și Craiovei, și-a împlinit dezideratul.

În acest răstimp teatrul, ca una din formele cele mai atrăgătoare, mai universale și mai rapide de culturalizare, ia un mare avînt în toată țara. E o « petrecere » la care participă laolaltă toate clasele societății, ucenicul de la balcon și negustorul din lojă avînd același drept să aplaude și să fluiere din întunericul anonim al sălii. De asemenea, teatrul, părînd înainte de toate o « distracție », nu intimidează, ca act de cultură, pe spectatorul mediu încă nedeprins cu exercițiile intelectuale, care nu citește dar se duce la « comèdii ». În provincie, unde viața e mai închisă și mai săracă în evenimente, lumea e mai dornică de teatru, mai puțin blazată decît în capitală. Cînd, de pildă, în 1860, își anunță sosirea la Galați, Fani Tardini e salutată și așteptată « cu multă nerăbdare de public », care ani de-a rîndul, de cînd se dărîmase « teatrul lui Ventura », nu mai văzuse nici o trupă românească « și, dacă nu-i venea frumoasa inspirațiune d-nei Fani Tardini să vie la noi. . ., cine știe cîtă vreme ar fi trecut pînă cînd direcțiunile dramatice din Iași și București și-ar fi adus aminte că în Țara

[10] Citat după M. Apostol, *op. cit.*, p. 132.

[11] C. D. Aricescu, *Martirii inimii și Ion Cucierul* (Varietăți. Revista dramatică), în *Românul*, București, 1859, an. III, nr. 137, 8/20 decembrie, p. 625.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Românească este un oraș unde locuitorii lui ard de dorul teatrului național » [12]. Ori de cîte ori un director de trupă vrea să-și refacă finanțele, întreprinde un turneu în provincie. Prin 1870—1871, jucînd pentru o ultimă oară *Mercadet* pe scena Teatrului Național din București, la sfîrșitul reprezentației Millo apare la rampă și declară că, fiind la fel de înglodat în datorii ca și eroul său, « îmi iau rămas bun de la public și mă duc în provincie » [13]. În 1888, o trupă de actori ieșeni în frunte cu Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu, venind la Botoșani, stau aci o lună, în care timp nu numai locuitorii orașului, ci și cei de la moșiile de primprejur își rețin locurile, prin corespondență, cu patru-cinci zile înainte, astfel că la spectacole vine « atîta lume încît eram siliți să repetăm piesele » [14]. Evident, dat fiind prestigiul acestor stele de primă mărime, asemenea exemple se situează la extremitatea de sus a scării. Pe treptele intermediare vin reușitele mai modeste ale numeroaselor trupe dramatice, sezoniere (actori de la teatrele naționale asociați pe timpul verii), itinerante (de tipul trupei Tardini-Vlădicescu) sau vremelnic stabilite într-un oraș, care își cîștigă existența pe scenele provinciei. La extremitatea cea mai de jos se află însă necazurile: refuzul municipalităților de a reduce taxa serală percepută cu strictețe și de la cele mai strîmtorate trupe, neplata abonamentelor, ori sălile goale datorită concurenței zdrobitoare a vreunui circ cu animale și saltimbanci sau pur și simplu zgîrceniei opace a « comersantului » de provincie, care-și trece banii dintr-un buzunar într-altul, și, vorba lui jupîn Dumitrache, « zicem că ne-am dus ». Făcînd popas la Ploiești, în iarna anului 1872, Iorgu Caragiale, cu prilejul unei reprezentații filantropice, trimite bilete la staroștii cavafilor, brutarilor, lumînărarilor, pescarilor, care, cu cîteva excepții, i le trimit pe toate înapoi, declarîndu-le « prea scumpe » [15]. Cînd devin și creditorii « artiștilor », negustorii îi execută fără milă; în arhivele epocii revin adesea reclamațiile și cererile de sechestru pe leafa actorilor sau pe averea teatrelor (în 1861, pentru 56 de galbeni, un creditor îi sechestrează directorului craiovean Teodorini pînă și ceasornicul!) [16]. De altminteri, în mentalitatea burghezului provincial, teatrul și slujitorii lui ocupă un loc echivoc: pe de o parte admirați, pe de alta disprețuiți, actorii sînt totodată regi și bufoni plătiți, alcătuind o castă cam suspectă. În anii 1858—1859, un biet profesor de la gimnaziul din Bîrlad, Ulis Filaletis, e dat afară pentru că juca în trupa locală, compromițînd « misia de profesor » [17], după cum se exprimă însuși capul intelectualității autohtone, adică directorul liceului. Desigur, altfel vor sta lucrurile către sfîrșitul veacului. Totuși, pentru punctul de vedere al administrației, nu e lipsit de interes un formular de chitanță aflat în dosarele primăriei din Pitești, datat din august 1908, unde în borderoul de « dări », după cai de lux, cai de ham, servitori, livrele « simple », livrele « cu fireturi », birji, căruțe și gunoi, urmează rubrica « spectacole »!

Toate aceste umbre din tablou sînt însă covîrșite de fenomenul central: aderarea tot mai mare a provinciei la manifestarea teatrală în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima decadă a secolului nostru. Orașele și tîrgurile, intrate în circuitul comercial și industrial, locuite de o burghezie activă și înstărită, încep să aspire la viața « mondenă ». Se organizează baluri costumate, tombole, bătăi cu flori și se pun măști de carnaval. Iau ființă societăți muzicale de amatori, iar în saloane se joacă șarade și tablouri vivante. Se înmulțesc din ce în ce berăriile și cafenelele care țin deschis pînă la trei dimineața și oferă consumatorilor numere cu iluzioniști, dansatoare, gimnaști, cupletiști și cîntăreți, sau, în anumite seri, « variete familiar », adică atent să nu jignească pudoarea domestică a micului burghez venit la local cu familia. Duminica, în pavilionul din grădina publică, fanfara regimentului din localitate desfată publicul ieșit la promenadă, aceeași fanfară care cîntă și în pauzele dintre acte la

[12] T. Nebunelli, *Amintiri din tinerețe*, Galați, f. a., p. 39.

[13] D. C. Ollănescu, *Teatrul la români*, București, 1897—1898, vol. II, p. 113.

[14] Ar. Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, București, 1904, p. 225. Un an mai tîrziu, într-un turneu făcut în provincie în primăvară, « Romaneasca » și Manolescu adună destui bani pentru a petrece vara la Paris în scopul de a se perfecționa, iar în 1890 aceiași, sosind din București la Iași, « în mai puțin de șase săptămîni am cîștigat peste 10 000 de lei » (*ibidem*, p. 258).

[15] Stoica Teodorescu, *O pagină din trecutul teatrului rominesc*, în *Flamura Prahovei*, Ploiești, seria II, 1966, an. XIX, nr. 4364, martie 1, p. 3.

[16] Arhivele Statului Craiova, fond. *Trib. Dolj*, sector III, dos. 104.

[17] A se vedea Gh. Vrabie, *Bîrladul cultural*, București, 1938, p. 56.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatru. Își fac apariția diferiți « profesori » de dans, care deschid « școli », frecventate adesea de meseriași (măcelari, croitori, cizmari etc.). De sărbători, pe maidanul orașului, răsar ca din pămînt corturile cu « fenomene » (pitici, uriași, atleți sau femei-șarpe), panoramele (« saloane optico-academice »), corturile cu pantomime, păpuși sau « fantoșche mechanice », dulapurile, tragerile la țintă, menajeriile, călușeii și jocurile pe frînghie. Pe străzi circulă mai tot anul specia umilă și prigonită de vardist a ambulanților cu flașnete, papagali, maimuțe, cutii cu păpuși, cîini dresați sau piane portative. Între 1890 și 1900 apar primele « tablouri cinematografice », la început în corturi sau în barăci, iar în săli numai în antractele cupletiștilor, apoi raportul se schimbă și cupletele sau comedioarele sînt acelea care trec în antractele proiecțiilor pe pînză. Către 1905—1906, se construiesc și săli speciale, care se mai închiriază și cîte unei trupe dramatice în trecere, așa că se intitulează săli de « teatru-cinematograf ». Pe de altă parte, agențiile teatrale proliferează, dovadă că organizarea turneelor e o afacere rentabilă, și în jurul anului 1910 aproape toate orașele și orășelele țării, Craiova, Giurgiu sau Corabia, își au agențiile lor. « . . . Aicea în oraș sînt prea multe distracții — glăsuiește, în noiembrie 1908, jelania unui antreprenor de cafe-concert din Pitești — și anume *teatru* (*subl. lui*), cinematograf și luptători, acum vin balurile, este Societățile germane / de muzică — *n. n.* / Liedertafel și societatea Lira, societatea Ungară, așa că lumea nu știe unde să se ducă mai întîi. . . » [18].

În această ambianță în care, într-o ipostază mai mult sau mai puțin rudimentară, la un nivel mai sus sau mai jos, revine ideea de spectacol, dincolo de îmbulzeala la petreceri teatrul ca atare este simptomul și mesagerul unui climat cultural. El vehiculează o literatură prin intermediul unei arte a interpretării. Pentru spectatori, reprezentația dramatică e astfel un moment de meditație asupra unor destine sau unor vicii și, în același timp, un moment de inițiere artistică. În provincie ca și în capitală, alături de publicul care se așază în stal numai ca să se amuze, există și un public mai cultivat, mai sensibil, care vine la teatru dintr-o nevoie de ordin spiritual și care, în contact cu marile opere ale literaturii dramatice și cu stilul de joc al feluriților actori, se rafinează, se deprinde să discearnă, învață să fie exigent. În gazetele locale își face loc cronica dramatică, iar pe unele scene provinciale apar și producții autohtone. Dacă Aricescu își joacă piesele la Cîmpulung înainte de 1860, trupa craioveană Teodorini va pregăti de pildă, pentru stagiunea 1886—1887, drama *Alexandru Renea* a « tînărului poet Traian Demetrescu » [19]. În primăvara anului 1873, la Turnu-Severin, poetul Grandea, încîntat de jocul debutantei Aristizza Romanescu, venită în turneu împreună cu alți actori craioveni, extrage pentru ea o piesă din romanul său *Fulga* [20]. Procesul educativ teatru-public nu se desfășoară însă fără șocuri. O excelentă echipă de actori ai Teatrului Național din București (Romaneasca, Iulian, Mateescu, Amelia Welner etc.) jucînd la Turnu-Severin *O noapte furtunoasă*, publicul fluieră piesa. Titu Maiorescu, aflat atunci în oraș, replică dînd un banchet în onoarea autorului, lecție care nu putea trece neobservată [21].

Teatrul e însă o artă care are neapărată nevoie de un spațiu material al ficțiunii, adică de o sală și de o scenă. Problema sălilor de teatru, mai bine zis lipsa acestor săli, a fost una din piedicile mari întîmpinate de dezvoltarea vieții teatrale în provincie. Strîngerea banilor necesari pentru construirea unei săli de către municipalitate dura uneori zeci de ani. Între timp, actorii își improvizau singuri cîte o așa-zisă sală de spectacol din scînduri și pînză. Sau închiriau sala amenajată de obicei la etaj de patronul hotelului ori cafenelei din localitate. Sau erau speculați la sînge de proprietarul vreunei barăci sordide din paiantă, fragilă și insalubră, supusă deteriorării și incendiilor. Sau pur și simplu ocoleau orașele unde nu găseau condiții cît de cît satisfăcătoare. Vara, o grădină cu scaune și estradă oferea o soluție mai ușoară (pînă începeau ploile !). Luminate cu lumînări, mai apoi cu gaz aerian și, spre sfîrșitul secolului, cu instalații electrice imperfecte, sălile de teatru ale vremii ardeau cu ușurință, făcînd scrum și decorurile. În ultimul sfert de veac, teatrele se înmulțesc. Cresc și pretențiile publicului, care nu se mai mulțumește cu o simplă șandrama, mobilată cu scaune aduse de

[18] Arhivele Statului Pitești, fond. *Primăria orașului*, dos. 3/1908, f. 83.

[19] *Arte-Teatre*, în *Românul*, București, 1886, an. XXX, ed. B, octombrie 29, p. 951.

[20] Ar. Romanescu, *op. cit.*, p. 31.

[21] *Ibidem*, p. 60.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acasă în loji sau la parter. Interioarele sălilor devin mai îngrijite, luxoase chiar, iar exteriorul lor vădește o anumită preocupare de stil arhitectonic. Sub presiunea crescîndă a fenomenului teatral, municipalitățile se conving de necesitatea unor edificii demne de a fi « temple ale luminii și ale științei », cum se spune în stilul epocii. Se impune ideea unor localuri de teatru elegante și înzestrate cu aparatura modernă, conforme și cu « rangul » economic al orașului. Prin constituirea unor societăți pe acțiuni, prin obținerea de credite, comunele se străduiesc să împlinească aceste cerințe, dar lipsa unor fonduri suficiente, inerția administrației sau opoziția subterană a proprietarilor de săli particulare zădărnicesc deseori aceste eforturi. Totuși, după 1900 (și chiar înainte), în multe orașe din țară există, ori se înființează, teatre comunale. Pe lîngă ele, funcționează și recent apărutele săli de teatru-cinematograf.

Sosind la Focșani în 1851, Millo e silit să închipuie o sală într-o mare magazie de sare, tapisată cu americă, fundalul și culisele fiind un bordei de bîrne și niște « copaci tufoși de la pădure » [22]. Abia în 1872, actorul focșănean Ioan Lupescu își înzestrează orașul natal cu o sală de spectacole, avînd două rînduri de loji, stal și galerie, totul garnisit cu pluș roșu. Între anii 1862 – 1865, trupa Mariei Vasilescu, pornită în turneu, joacă într-o baracă ridicată de actori la Roman, într-un hambar amenajat tot de ei la Piatra-Neamț, în cafeneaua orașului la Vaslui, într-o sală așezată deasupra cafenelei centrale la Tulcea, în schimb la Bîrlad în *Teatrul lui Ganciu* (tot o baracă, probabil), cu loji, parter și decoruri. La Bacău, trupa locală de diletanți dispusese de o clădire în care, la 1858, se mută isprăvnicia ținutului, întrerupîndu-i activitatea. Pînă spre 1866, « se mai făcea teatru prin case particulare, unde repede se înjgheba cîte o scenă, și mai cu seamă elevii de la Academie, cînd veneau în vacanțe, plăcerea lor era să facă teatru » [23]. După 1869, începe să vină aci trupa Tardini-Vlădicescu, care poposea în curtea primăriei și înălța îndată « o baratcă de scînduri, o hardughie mare în care se făcea loji, staluri, scenă și toate cele necesare; încăpea în ea peste 700 de oameni » [24]. În 1872, o încercare a lui Simion Pisoski de a transforma sala cea mare a primăriei în sală de teatru, deși aprobată de Consiliul comunal, nu se realizează. Peste un an, în 1873, construind un hotel, proprietarul acestuia face la etajul al II-lea o sală de teatru, încăpătoare și frumos mobilată, care însă arde, împreună cu hotelul, în 1889. Cîțiva ani, viața teatrală lîncezește în Bacău, pînă cînd, în 1895, se deschide sala din Palatul Municipal. În 1860 se ridică la Botoșani *Teatrul lui Petrache Cristea*, cu parter și loji de scînduri și un mare candelabru cu lumînări atîrnînd din plafon. Prin 1869, mai funcționează și o sală improvizată în fostele case Sommer, mai tîrziu Panu. După 1875, se joacă vara în grădinile Belvedere și Petrino (« Petru Nou », cum îi zic lipovenii, în mahalaua cărora se afla). Abia în 1914, din inițiativa unor particulari, fruntași ai orașului, care se constituie într-o societate pe acțiuni, e inaugurat noul local de teatru (Teatrul *Eminescu*) « înzestrat cu tot confortul, decorurile și necesitățile tehnice indispensabile unei scene. . . » [25]. La Caracal, oraș foarte amator de teatru, în jurul anului 1886 trupele dramatice în trecere dau spectacole în « teatrul Jianu », instalat de localnici în fostul grajd al haiducului. Pe la 1864, la Ploiești e semnalată « grădina Lipănescului ». După 1900, revin în anunțurile din gazete sălile de teatru și cinematograf Cooperativa și Grivița. La Brăila, venind Millo în 1851, joacă în sala hotelului Ralli. În jurul anului 1860, în afară de pomenita sală, mai erau: « cazinul » Armelin, casele Caiafa (unde încăpeau 150 de persoane) și Palatul de Flori. Prin 1868 – 1869, se întemeiază o societate pentru clădirea unui teatru. Primăria acordă o subvenție anuală de 1 000 de galbeni, Doamna Elena Cuza acceptă ca viitorul teatru să-i poarte numele, ministerele de interne și domenii își promit concursul, dar totul eșuează. Situația se repetă aproape identic și în 1905 – 1906. Rămînînd principala sală de spectacole a orașului, sala Ralli, renovată, adaptată noilor exigențe, va deveni la un moment dat teatru comunal. La Galați spectacolele societății de diletanți *Filodramatica* avuseseră loc în 1848, într-o clădire despre care în presa vremii se spune că era atît de strîmtă, iar spectatorii atît de aproape de actori, încît erau lipsiți de « ce-i mai frumos la o sțenă, adecă dipărtarea, impresia viderei și iluzia » [26]. În 1851, trecînd prin Galați, Millo dă spec-

[22] Vezi T. Burada, *op. cit.*, vol. II, p. 60.

[23] Costache Radu, *op. cit.*, p. 71 – 72.

[24] *Ibidem*, p. 73.

[25] *Teatrul Eminescu*, Botoșani, 1915, martie, p. 5.

[26] Dunărea, *Teatru din Galați*, în *Albina românească*, Iași, 1848, an. XX, nr. 11, februarie 5, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tacole într-o sală improvizată lîngă hotelul Moldavia. Un an mai tîrziu, Luigi Ademolo cu trupa lui joacă « în încăperi ce cu a sa cheltuială a clădit pe locul hanului numit Ventura » [27]. Aceste « încăperi » erau de fapt tot o baracă, pe care o vinde în 1853 Sfatului orăşenesc « împreună cu tot mobilierul şi cu decoraţiile». Cît de solide erau asemenea construcţii se vede din faptul că acelaşi Ademolo semnalează în 1854 « starea deplorabilă » a sălii [28]. Galaţii, port fluvial, oraş de negustori şi armatori prosperi, hotărăşte în 1856 să-şi clădească un teatru. După tot soiul de tribulaţii, în 1861 municipalitatea deschide o subscripţie publică și se întocmește un proiect — care nu se realizează — pentru ridicarea « unui teatru proporţional cu viitorul măreţ al acestui oraş » [29]. În 1864, un alt proiect, al veneţianului Enio Travasinato, e respins de arhitectul oraşului sub cuvînt că e necesar « un stil de arhitectură mai modernă » [30], iar de Consiliul tehnic pentru că nu răspunde « cu deplinătate la toate exigenţele de artă indispensabile la un edificiu de aşa mare importanţă » [31], recomandînd primăriei să se adreseze mai degrabă vreunui arhitect german, din München sau Berlin, « unde arta arhitecturii este în floare » [32]. Aceste lăudabile preocupări de urbanistică au însă drept efect imediat o nouă amînare. Aşa că trupele dramatice continuă să joace în săli de ocazie. În oraş mai erau pe atunci: « vasta sală de la catul al II-lea al cafenelei Inglesi, unde era şi Borsa » [33], amfiteatrul din vila Filatoff şi, începînd din 1865, baraca speculantului Bogdan Ceacîru. Totuşi în martie 1864, sosind aci Pascaly şi cerînd măcar « o baracă, oricît de mare s-ar putea », pentru a da spectacole cu decoruri proprii, municipalitatea îl sfătuieşte să se adreseze de curînd sositei trupe de pantomimă şi balet pentru a juca în baraca ridicată de aceasta! [34]. Strîngîndu-se din nou fonduri, un anume Wolf depune un proiect pentru zidirea unui teatru « ce va fi demn prin frumuseţea şi eleganţa sa să treacă între cele mai frumoase edificii ale unei ţări poleite » [35]. În ciuda faptului că răspundea unei necesităţi « provenite din progresul oraşului » [36], şi acest proiect cade, ca şi un altul din 1869. Cu un an înainte se construise pe locul negustorului Sacomanu un teatru căruia locuitorii îi vor zice « teatrul cel mare ». Cum arăta acest teatru, situat pe artera principală a oraşului, în 1887, adică la numai 20 de ani după aceea, reiese din rapoartele consiliului de higienă şi salubritate care-l declară « foarte periculos în caz de incendiu pentru spectatori » [37], căzut în ruină şi ameninţînd să se prăbuşească « la cel mai mic vînt sau mică zguduitură ». Către 1900 şi chiar mai tîrziu, la Galaţi se deschid însă şi se amenajează în raport cu necesităţile spectacolului modern mai multe săli şi grădini. În 1911, documentele menţionează la Galaţi sălile (în care se dădeau alternativ filme şi piese de teatru): Papadopol, Apollo (fost Alcazar), Dragomirescu, Salonul Regal (din gangul judecătoriei), Salonul berăriei Opler. Dar despre un teatru comunal anume clădit nu se pomeneşte încă. Alte oraşe însă la acea dată şi-au soluţiont mai fericit această problemă, ori sînt pe cale s-o facă, aşa cum se întîmplă cu Botoşanii, de exemplu, sau cu Piteştii. Trupa de teatru piteşteană înfiinţată în 1852 beneficiase desigur de o încăpere. În orice caz, către finele secolului, sînt numite în cererile de autorizaţie pentru spectacole ale actorilor în trecere prin oraş: sala Universala Uklar (mai apoi Lehrer), salonul lui Agop Aritonovici (prin 1877), sala Coculescu, sala şi grădina hotelului Dacia. În 1869, primăria cade la învoială cu un particular pentru construirea unui local de « teatru, cazin şi birt », lîngă grădina publică, local care, după 15 ani, ar fi devenit « proprietatea de veci » a oraşului. Concesionarul porneşte lucrările dar le abandonează, aşa încît un act al poliţiei consemnează în 1875 starea de paragină şi murdărie a respectivei binale. După nenumărate tergiversări, în 1885 e scos la licitaţie materialul de construcţie rezultat din dărîmarea acestui local început cu 16 ani în urmă şi căzut în ruină înainte de a fi fost sfîrşit. În 1909—1910, Consiliul comunal al oraşului se preocupă din nou de ridicarea unei

[27] Arhivele Statului Galaţi, fond. *Municipalitate*, dos. 33/1853, f. 152.

[28] Arhivele teatrului Galaţi, idem, dos. 33/1853, f. 58.

[29] *Ibidem*, dos. 3/1861, f. 29.

[30] *Ibidem*, dos. 97/1864, f. 24.

[31] *Ibidem*, f. 26.

[32] *Ibidem*, f. 27.

[33] T. Nebunelli, *op. cit.*, p. 41.

[34] Arhivele Statului Galaţi, fond. *Municipalitate*, dos. 108/1864.

[35] *Ibidem*, dos. 97/1864, f. 48.

[36] *Ibidem*, f. 49.

[37] *Ibidem*, dos. 160/1887.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

clădiri de teatru (și băi) pe strada principală. Datorită neglijenței antreprenorului și lipsei de fonduri, lucrările vor dura cinci ani. Dar în 21 februarie 1915, piteștenii își inaugurează noul teatru comunal. Decorurile fuseseră comandate încă din septembrie 1913 la casa Baruch din Berlin, specificîndu-se în contract că « materialul furnizat va fi de calitate egală instalațiilor din cele mai bune teatre din București » [38]. Clădirea, solidă și lucrată cu grijă, în mai multe rînduri reparată și mărită, există și astăzi, devenită Teatrul de Stat din Pitești.

Urmărită simptomatic în aceste cîteva orașe, evoluția anevoioasă a sălii de teatru în provincie pornește din patriarhalul hambar de scînduri, luminat de licărirea fumegîndă a lumînărilor, pentru a ajunge, în preajma primului război mondial, la clădirea modernă, spațioasă și confortabilă, scăldată în strălucirea luminii electrice. Întorcîndu-se dintr-un turneu prin țară, A. de Herz notează în luna decembrie a anului 1914: « Sînt orașe, foarte multe, în care după stăruința cu care ești privit cînd treci pe stradă, sau după graba cu care se rezervă bilete, înțelegi cît de amator e publicul de acolo; dar sînt și orașe în care pricepi numaidecît situația cînd vezi în drumul tău că se ridică deodată, în mijlocul unei străzi principale, o clădire uriașă: *Teatrul*. Intri înăuntru și de multe ori găsești un teatru care nici nu se aseamănă cu vreunul din București, atît e de elegant, de curat și de practic. Magazii cu decoruri, mobilă variată, covoare și tot soiul de mărunțișuri al căror secret îl au oamenii de teatru cînd montează o piesă cu gust și pricepere. Era o vreme, îmi povestea maestrul Nottara, cînd se juca în provincie pe scene improvizate. Pe patru capre ale tăietorilor de lemne se așezau scînduri, și Iulian, Manolescu, Pascaly, Nottara, Liciu jucau Hamlet, Regele Lear și Lipitorile satelor. Cu caprele în gînd și cu grijă să nu găsesc scînduri am pornit în provincie. Cei care mă întovărășeau nu spuneau nimic și se bucurau de surprinderea mea cînd am găsit la Corabia, la Vaslui, la Ploiești, la Roman, la Bacău, și în atîtea alte părți, teatre în care joci cu plăcerea cu care Soreanu sau Tony Bulandra ies pe scena de la București » [39].

În toată această lungă perioadă cuprinsă între Unire și primul război mondial, viața teatrală a provinciei e cu preponderență o viață de turnee. Pe toate drumurile țării, într-o harnică rețea, se succed, se încrucișează trupele dramatice românești pornite să-și caute noi vaduri. Pe lîngă ele, se perindă prin orașe diferite ansambluri germane, franceze sau italienești, antreprenorii teatrali importînd din ce în ce mai mulți actori de mîna întîi sau de-a doua din străinătate pentru a atrage publicul. Acest comerț, practicat cu o totală lipsă de scrupule, are uneori consecințe triste. Astfel, în 1897, 30 de artiști străini rămîn în Brăila fără mijloace de trai, antreprenorul Ernest Bayard din Lyon (care mai părăsise și alți actori prin orașele României) declarînd a « nu dispune de fonduri pentru a plăti voiajul lor pînă la Constantinopol » [40]. Că lucrul se petrece frecvent o dovedește o adresă din martie 1897 a Ministerului Afacerilor Străine către Ministerul Cultelor cerînd ca pe viitor fiecare antreprenor de turnee artistice să depună o cauțiune garantînd repatrierea. În afara acestei populații actoricești mărunte, se abat pe scenele provinciei și nume de răsunet mondial, comete în drum spre marile orașe, ca Adelaida Ristori, Sarah Bernhardt sau Coquelin-Cadet care, între București și Iași, fac escală la Galați și Brăila. Uneori, mici trupe provinciale pleacă la « centru ». În verile anilor 1877 și 1878, echipa focșăneană a lui Ioan Lupescu se înfățișează publicului ieșean. Alteori, un oraș lipsit de o formație teatrală proprie găzduiește pe mai multă vreme trupa dramatică a altuia, cum e de pildă cazul cu Craiova și Caracal. Teatrul craiovean face adevărate stagiuni la Caracal, ceea ce-i îndreptățește pe cetățenii orașului să-și exprime, cu prilejul unei rugăminți adresate în decembrie 1905 directorului Gabrielescu, speranța ca « societatea dramatică din Craiova să rămîie pentru totdeauna și a Caracalului » [41]. În ceea ce privește raportul dintre trupele românești și cele străine, concurența, ca și la începuturile teatrului românesc, e în favoarea celor din urmă. Dacă actriței Fani Tardini municipalitatea

[38] Arhivele Statului Pitești, fond. *Primăria orașului*, dos. 31/914, vol. II.

[39] A. de Herz, *Teatrul în provincie*, în *Ilustrațiunea Română*, București, 1914, an. IV, nr. 10—11, p. 129.

[40] Arhivele Statului Craiova, fond. *Teatrul Național*, dos. 11/1897, inv. 2.

[41] *Ibidem*, dos. F. N./1905, inv. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din Galați îi refuză, în 1866, subvenția cerută, în 1867 aceeași municipalitate acordă 150 de galbeni unei trupe italienești în trecere. Exemplele se pot înmulți. În cererea ei, actrița atrăsese atenția că, dacă teatrul românesc nu va fi susținut de națiune, el « va fi nevoit să se mențină măgulind viciile care trebuie a fi biciuite », nemaiajungînd « templul unde se poate vedea binele și răul, frumosul și știința » [42]. Către sfîrșitul secolului pare a se stîrni un anumit curent protecționist, al cărui ecou ar fi insistența cu care trupele dramatice se prevalează, în cererile de autorizații pentru spectacole depuse la primării, de faptul că sînt « compuse din români » și că joacă « piese românești în toate serile » [43].

Repertoriul care circulă, purtat prin toată țara, de aceste trupe este în general același cu repertoriul capitalei, tocmai turneele asigurîndu-i unitatea. În jurul anilor 1860—1870, se joacă așadar drame istorice românești, drame și melodrame franceze, comedii, vodeviluri. După 1880, prezența tot mai simțită a teatrelor naționale din București, Iași și Craiova în viața provinciei influențează și asupra repertoriului. Grație turneelor întreprinse de actori ai celor trei teatre, în afară de dramaturgia românească (e epoca dramelor antice ale lui Alecsandri și a comediei caragealine), în afară de marile drame shakespeariene, își fac loc în conștiința publicului provincial piese din repertoriul nordic, rus, francez contemporan sau german. Paralel însă cu această orientare către un repertoriu major, se produce și o adevărată invadare a scenei de către un gen mai facil: opereta, dusă din oraș în oraș de numeroase ansambluri. Spectacol fastuos, cu intrigă de comedie, cu muzică și balet, opereta e un rival primejdios al teatrului « grav », întrunind sufragiile marelui public.

Dacă turneele au o asemenea amploare în viața teatrală a provinciei, în schimb trupa locală, stabilă, în această perioadă, e un fenomen întîmplător și prea puțin durabil. Inițiative în acest sens au existat totuși. Într-o adresă din 1870 către primarul capitalei, adresă însoțind noul *Regulament de funcționare al teatrelor*, se specifică în mod expres că el e valabil și poate « să serve ca normă » și pentru înființarea sau reorganizarea unor teatre în alte orașe. Din acest document semnificativ reiese și că adrese asemănătoare s-au trimis primarilor din Galați, Ploiești, Focșani, Pitești, Bîrlad, Turnu-Măgurele, Turnu-Severin, Brăila, Craiova, Iași, Botoșani [44]. Alte documente ale vremii atestă înjghebări teatrale ocazionale și la Rîmnicul-Vîlcea, Giurgiu sau Bacău. Asemenea încercări au însă o existență efemeră, iar acolo unde dau dovadă totuși de o anume perseverență sînt în cele din urmă sufocate de dificultățile materiale. Astfel, administrația din Ploiești obține în septembrie 1859 de la Ministerul din Lăuntru aprobarea de a înființa un « Teatru Național în acel oraș », aprobare însoțită de recomandația de a i se încredința direcția actriței Fani Tardini. Dar bugetul comunal modificîndu-se în același an, proiectul cade. O a doua tentativă o întreprinde un grup de cetățeni « deciși a face oarecari sacrificii » pentru întemeierea unui teatru în Ploiești și care cer primăriei asigurarea unei subvenții anuale. Semnatarii petiției (printre care se află Luca și Iorgu Caragiale, tatăl și unchiul scriitorului) aduc un argument de ordin cultural: teatrul constituie o « trebuință ce astăzi este de mare necesitate pentru lumina și progresul obștii » și un altul de ordin civic: « spre a putea fi și noi mîndri în fața celorlalte orașe mult mai inferioare decît orașul Ploiești și care se bucură de o așa măreață școală. . . » [45]. În 1871—1872, Iorgu Caragiale (care se intitulează « Director al Teatrului Național din Ploiești ») și trupa sa, compusă din « șase dame, trei prime și trei secunde, șase bărbați asemine, trei coriste dame, trei bărbați asemine, un sufler, un mașinist și opt persoane pentru orchestră », reușesc timp de o stagiune să se stabilească la Ploiești, dar primăria le taie subvenția făgăduită pe trei ani. La Botoșani (oraș care-și datorează tradiția teatrală tot unui membru al familiei Caragiale, Costache) se fac în 1865 noi eforturi pentru crearea unui teatru stabil, dar abia în 1867 antrepriza teatrului îi este încredințată actorului Costache Dimitriade. Nu se ajunge nici de astă dată la alcătuirea unei formații permanente. Uneori inițiativa personală se

[42] Arhivele Statului Galați, fond. *Primăria orașului*, dos. 70/1865, f. 43.

[43] Arhivele Statului Pitești, fond. *Primăria orașului*, dos. 13/1891, dos. 23/1892, dos. 1/1893.

[44] Arhivele Statului București, fond. *Teatrul Național*, dos. 317/1870, f. 481.

[45] A se vedea M. Apostol, *op. cit.*, p. 134 (actul original este expus la Muzeul Caragiale din Ploiești).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dovedește mai viabilă. Focșanii avînd norocul să numere printre locuitorii săi pe « artistul comic » Ioan Lupescu, acesta își întocmește o trupă cu care joacă ani de zile în propria lui sală și cu care pleacă și în turneu (în unul din ele e însoţit de un tînăr sufler care îi mai scrie și cuplete și, la nevoie, îi dă și replica pe scenă : viitorul filozof Vasile Conta. Un sufler « celebru » avea în acel timp și trupa Tardini: pe Mihail Eminescu). Un gest cu totul singular e acela al postelnicului și cavalerului Neculai Istrati, care în 1860 înfiinţează o școală de muzică și declamaţie la moșia sa din Rotopănești (Suceava). În vara anului 1861, elevii dau spectacole la Fălticeni. Moartea originalului cavaler întrerupe însă din păcate, în toamna aceluiași an, activitatea școlii. Dacă înainte de 1860 înjghebările de diletanţi fuseseră una din modalităţile animării vieţii teatrale din provincie, după această dată ele devin tot mai rare şi strict accidentale, de obicei legate de ocazii, serbări școlare sau baluri filantropice. În provincie, ca și în capitală, teatrul se profesionalizează.

Un eveniment care precipită această cristalizare a vieţii teatrale este crearea celor două societăţi dramatice de la Iași (1879) și Craiova (1889). Împreună cu Teatrul Naţional din București, ele vor iradia asupra orașelor din întreaga ţară, formînd gustul public și contribuind, prin exemplu, prin concurarea lor, la ridicarea nivelului profesional al celorlalte trupe dramatice. Subvenţionate de stat, teatrele naţionale impun actorilor angajaţi o disciplină de lucru și o ţinută artistică menite să asigure dintru început calitatea spectacolelor. O mărturie indirectă a aureolei care înconjura titlul de « actor al Teatrului Naţional » sînt uzurpatorii lui, actorii obscuri și fără glorie care sosind într-un tîrg, pentru a ademeni publicul, se laudă cu acest titlu. Împotriva unor asemenea falsuri care le umbreau prestigiul, ca și împotriva încălcării și degradării repertoriului lor de către unele trupe neautorizate, direcţiile teatrelor naţionale protestează în repetate rînduri. De altminteri înșiși actorii acestor teatre, ca membri ai unei instituţii de stat, își susţin cu fermitate prioritatea faţă de celelalte ansambluri. În aprilie 1898, o companie dramatică formată din actori ai Teatrului Naţional din Iași cere primăriei din Pitești scutirea de taxe, « deoarece societăţile Iași, București și Craiova se bucură de acest drept faţă cu legea » [46]. În ultimii ani dinaintea primului război mondial, Direcţia generală a teatrelor hotărăște ca cele trei teatre din orașele de căpetenie ale ţării să organizeze turnee anuale obligatorii în celelalte localităţi (*Legea teatrelor* din 1910, art. 36). Scopul acestor turnee nefiind « vreun profit material, ci numai unul moral și educativ » [47], trupele respectivelor teatre cer sprijinul municipalităţilor pentru înlesniri în ceea ce privește taxa comunală și chiria sălii. Nu întotdeauna însă municipalităţile se arată la înălţime. În aprilie 1914, Direcţia generală a teatrelor înștiinţează primăria din Pitești că Teatrul Naţional din București are intenţia de a face un turneu cu piese « jucate de cei mai buni artiști. . . și cu cea mai desăvîrșită îngrijire » [48] și cere asigurarea unei reţete minime de 1 000 lei ; primăria declară însă laconic că « nu dispune actualmente de o sală ». Același teatru naţional revenind, în iunie 1915, cu propuneri similare (scutirea, ca și la București, de taxa de afișaj ; scutirea de taxa comunală ; cumpărarea unui număr de bilete de către primărie), Consiliul comunal răspunde că nu e în măsură să le satisfacă. În toamnă va refuza și Teatrului Naţional din Craiova scutirea de taxa comunală, deși directorul teatrului, Al. G. Olteanu, într-o scrisoare adresată primarului din Pitești, îi obiectează că statul însuși scutește teatrul de dări, obiecţie pe care « o lăsăm meditărei patriotismului și inteligenţei Dv. » [49]. În asemenea condiţii de șicană financiară își îndeplinesc teatrele naţionale funcţia lor culturală. Aplauzele și entuziasmul spectatorilor le răsplătesc însă strădania. La începutul lunii ianuarie 1916, mulţumită iniţiativei generoase a unui particular, Gr. Coandă, care se oferă să asigure personal acel minim de 1 000 de lei, asumîndu-și riscurile pagubei, pe scena Teatrului comunal piteştean se instituie « vinerile Teatrului Naţional din București » [50].

Din 1915, încep să apară în actele referitoare la viaţa teatrală formule restrictive, ca : « actualele împrejurări » sau « în caz de război », semne prevestitoare ale apropiatelor eveni-

[46] Arhivele Statului Piteşti, fond. *Primăria oraşului*, dos. 38/1898, 20 aprilie.

[47] *Ibidem*, dos. 3/1915, 8 octombrie.

[48] *Ibidem*, dos. 9/1914, 10 aprilie.

[49] *Ibidem*, dos. 3/1915, 14 octombrie.

[50] Dintr-o telegramă ulterioară aflăm că, de pildă, vineri 22 ianuarie s-a jucat *Oedip rege*, probabil cu Nottara.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mente. Războiul, ocupaţia, refugiul suspendă brutal preocupările de cultură și de progres artistic. Actorii plecaţi pe front, cenzura germană, localurile teatrelor folosite de ocupanţi în scopuri militare sau administrative (teatrul din Craiova transformat în grajd pentru ulanii kaiserului) dau o grea lovitură mişcării dramatice. În decembrie 1918, în frumoasa clădire nouă a Teatrului comunal din Piteşti plouă prin tavan, iar acoperişul ameninţă să cadă. Dar încă înainte de sfîrșitul războiului, trupele teatrale împrăştiate încep să se regrupeze şi să-și reia o activitate deocamdată lîncedă, care însă, o dată cu pacea, va izbucni în inflorescenţe noi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TURNEE TEATRALE ÎN MUNTENIA ȘI MOLDOVA ÎNTRE ANII 1877—1918

de MARGARETA ANDREESCU

Paralel cu activitatea teatrelor oficiale, a Teatrelor Naţionale din Bucureşti, Iași și Craiova, a coexistat activitatea deosebit de bogată a turneelor, care completează tabloul vieţii noastre teatrale.

Fenomenul este specific teatrului epocii, teatrului profesionist european în general. Nu este deci singular în istoria teatrului românesc, nici specific lui. O practică veche continuă să răspundă pe orice meridian nevoii de spectacol a omului, practică determinată de un sistem social în cadrul căruia actorii erau nevoiţi să-și asigure, în cea mai mare parte, singuri existenţa.

Condiţiile de muncă şi de viaţă ale actorilor noştri au cunoscut, chiar după înfiinţarea *Societăţii dramatice*, ameliorări relativ lente. Stagiunile aveau o durată medie de cinci luni, salariile — « apuntamentele » — actorilor teatrelor subvenţionate (ca să nu mai vorbim de membrii trupelor particulare, la discreţia directorilor lor) nu se plăteau decît în timpul stagiunii [1]. Mai tîrziu, cînd s-a ajuns la un venit modest și între stagiuni, acesta s-a dovedit insuficient pentru asigurarea unui standard de viaţă demn.

Eforturile actorilor pentru îmbunătăţirea vieţii lor au fost deci cu totul firești, chiar dacă au coborît uneori personajul dintotdeauna idealizat al actorului în mijlocul preocupărilor pămîntești « meschine ». Explicaţia poate fi găsită și în faptul că multe din spectacolele în beneficiu sau de retragere — s-au cunoscut și retrageri repetate — căpătau aspectul jalnic al unor expediente [2]. La fel și asociaţiile efemere, în trupe de turneu. Dar n-a fost actor, începînd cu cei mai mari, care să nu fi împărtășit soarta acelor « păsări călătoare » cărora V. Eftimiu le-a închinat cu afecţiune și recunoștinţă cîteva pagini [3].

Urmărind acest fir, va trebui să refuzăm a acorda deplină audienţă unor interpretări psihologizante, ori unor formule adeseori ambigue care pretind să elucideze mobilul activităţii teatrale itinerante. Chemarea spre necunoscut, spre aventură, neastîmpărul boem, evadarea sentimentală, spiritul individualist, sentimentul exacerbat al propriei valori, atitudinea de frondă faţă de conformismul unei societăţi care de altfel îl excludea pe actor din

[1] Documente de arhivă, nenumărate acte oficiale, memorii şi petiţii ale actorilor prezintă fără echivoc tabloul unor condiţii de viaţă grele. O decizie a Direcţiunii generale a teatrelor din Bucureşti anunţă la 30 aprilie 1882 închiderea stagiunii şi încetarea plăţii actorilor. Ei vor beneficia din nou de salariu în stagiunea următoare, dacă vor fi reangajaţi; cf. Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Naţional, dosar. 651/1882, decizia nr. 227 din 30 aprilie.

[2] Presa vremii apreciază, cu rare excepţii, că spectacolele în beneficiu, deşi un drept al actorilor, scad prestigiul acestora, ca şi pe cel al Teatrului Naţional; a se vedea Gion, *Cronica teatrală*, în *Românul*, Bucureşti, 1888, 30 martie şi 13 aprilie, şi I. Dragomirescu-Ranu, *Teatrul Naţional*, în *Românul*, Bucureşti, 1895, 6 şi 7 aprilie. Începînd cu 1 aprilie al fiecărui an, îşi aminteşte I. Livescu, zidurile Teatrului Naţional erau invadate de afişe multicolore anunţînd spectacole în beneficiu, iar prietenii actorilor « treceau grăbiţi numai pe trotuarul de peste drum »; cf. Ioan I. Livescu, *Treizeci de ani de teatru*, Bucureşti, 1925, p. 76—77.

[3] V. Eftimiu, *Oameni de teatru*, Bucureşti, 1965, p. 113—116.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LÉGATION DE BELGIQUE EN ROUMANIE

Bucarest, le 29 Juin 1880

N° 139

Mon Prince,

Une commission a été récemment instituée en Belgique à l'effet de rechercher et de proposer les moyens les plus propres à développer le théâtre national dans nos grands centres de population.

Je suis chargé, à cette occasion, par le Gouvernement du Roi, de réunir le plus de renseignements possible sur les encouragements accordés, soit par l'Administration Municipale de Bucarest, soit par le Gouvernement Princier, au Théâtre National de Roumanie et d'indiquer en même temps le régime auquel ce théâtre est soumis.

Sachant combien, par votre situation officielle et par l'intérêt que vous portez au théâtre national Roumain, les renseignements émanant de vous me seraient précieux pour remplir

Son Excellence le Prince Jon Ghika.

remplir la tâche que je viens d'avoir l'honneur de vous exposer, je me permets de recourir à votre obligeante intervention pour obtenir les indications qui me sont nécessaires et je saisis avec empressement cette occasion, mon Prince, de vous adresser l'expression de ma haute considération,

Fig. 1. — Facsimil după scrisoarea Legaţiei Belgiei din 1880, prin care se cer date privind organizarea Teatrului Naţional din Bucureşti (document conservat la Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Naţional, dosar. 563/1880, f. 6).

sînul ei, iată unele din «clasicele», dar mai puţin acceptabile, explicaţii. În unele cazuri a intervenit, desigur, şi una sau alta din aceste motivări. Diversele «afronturi» suferite din partea conducerii teatrelor subvenţionate se soldează cu perioade de turneu, ca în cazul Aristizzei Romanescu sau, mai tîrziu, al actorilor P. Liciu şi C. Nottara, ca să nu dăm decît cîteva nume. Dar aceste exemple dau numai coloratura specifică excepţiei, conturează un aspect exterior al fenomenului. O apreciere superficială poate uşor lăsa în umbră cauzele reale, generate de deficienţele implicite unui sistem bazat pe inegalitate socială.

În ceea ce priveşte trupa ambulantă în componenţa căreia, de cele mai multe ori, conducătorul trupei şi membrii familiei sale erau actori permanenţi, turneul rămîne singura ei formă de existenţă. An de an, tineri contaminaţi de morbul scenei băteau la porţile teatrului. Cele trei instituţii subvenţionate nu puteau — din motive financiare şi organizatorice, dar şi din motive de exigenţă artistică, să satisfacă decît în mică măsură cererile lor. Unii din aceşti tineri, fie că beneficiaseră de cursurile conservatorului, fie că «furaseră» meşteşugul pe lîngă un actor mai experimentat, optau pentru situaţia inferioară de actor peregrin, fără a tenta măcar, uneori o viaţă întreagă, accesul pe marile scene. Iar atunci cînd veleităţilor artistice li se asociază şi talentul de organizare, se iveşte directorul de trupă. Nu rare au fost cazurile cînd din interferarea activităţii peregrine cu aceea a instituţiei stabile să se selecteze elemente de prim rang pentru scena românească.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Încercarea de a contura atmosfera în care au evoluat turneele teatrale în ţara noastră între anii 1877—1918 impune unele precizări. Cu toate condiţiile nu întotdeauna favorabile, dezvoltarea teatrului românesc a fost în esenţă similară cu a altor teatre europene. Ca dovadă, interesul cu care teatre străine, în anumite momente ale propriei lor evoluţii (mai ales în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea), s-au informat asupra modului de organizare a teatrului românesc. Relevante sînt amănuntele concrete care vin în discuţie în asemenea cazuri[4], ele privind subvenţiile, salariul actorilor, componenţa trupei ş.a. De asemenea, va trebui să subliniem un fapt de o semnificaţie majoră pentru înţelegerea fenomenului mişcării teatrale itinerante. Indiferent că este vorba de mari personalităţi artistice sau de trupe de turneu cu state de merit în istoria teatrului românesc, care dau greutate şi conţinut mişcării itinerante, trebuie să admitem că fenomenul turneelor — poate mai pregnant chiar decît alte aspecte ale vieţii teatrale — oglindeşte adevărata măsură a devoţiunii, a generozităţii şi conştiinţei cetăţeneşti cu care de-a lungul anilor actorii noştri şi-au practicat arta. Este atributul care înnobilează determinarea materială iniţială a turneelor şi potenţează efectul lor.



Fig. 2. — Un afiş al spectacolului prezentat de Matei Millo în turneu la Constanţa, în anul 1895 (afişul este conservat la Bibl. Academiei, *Foi volante*, mapa XXI, nr. 92).

Activitatea teatrală itinerantă sugerează imaginea unui uriaş păienjeniş ale cărui fire invizibile, suprapunîndu-se şi încîlcindu-se adeseori, au legat între ele centre culturale importante cu localităţi vitregite sub aspectul vieţii spirituale. Dacă începutul « excursiilor teatrale » a determinat şi primele măsuri şi directive în acest domeniu, Legea teatrelor din 1877 şi Regulamentul teatral stabilesc norme precise. Era interzis artiştilor societari să apară în timpul verii pe scenele teatrelor sau grădinilor de vară din capitală, iar turneele în ţară puteau fi întreprinse numai cu aprobarea prealabilă a Direcţiei generale şi cu obligaţia de a nu lipsi la începerea repetiţiilor pentru stagiunea următoare.

Fireşti pentru sfîrşitul secolului al XIX-lea, cererile de supraveghere nemijlocită a trupelor aflate în turneu adresate de conducerile teatrelor subvenţionate către organele poliţieneşti apar azi jignitoare[5]. Repertoriul trebuie prezentat spre aprobare Direcţiei generale a teatrelor. Prezenţa obligatorie, seară de seară, în sălile de spectacol a organelor poliţie-

[4] Legaţia Belgiei din România se adresează prinţului Ion Ghica pentru a obţine informaţii relative la organizarea teatrului românesc: « Une comission a été récemment instituée en Belgique à l'effet de rechercher et de proposer les moyens les plus propres à développer le théâtre national dans nos grands centres de population. Je suis chargé, à cette occasion, par le Gouvernement du Roi, de réunir le plus de renseignements possibles sur les encouragements accordés, soit par l'Administration Municipale de Bucarest, soit par le Gouvernement Princier au Théâtre National de Roumanie ... »; cf. Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Naţional, dosar. 563/1880, f. 6. Din adresa Ministerului Afacerilor Străine către Ministerul Instrucţiunii Publice din 5 august 1899, rezultă că Legaţia Greciei la Bucureşti solicită un exemplar al legii de organizare a Teatrului Naţional şi informaţii privind subvenţia anuală acordată acestei instituţii, numărul actorilor ce compun trupa, salariile, salarizarea în timpul verii, bugetul anual al teatrului; cf. Arhiva Centrală de Stat, fond. Ministerul Instrucţiunii Publice şi Cultelor, dosar. 49, vol. I, 4 164/1899, f. 7.

[5] « ... Cu deosebire vă rugăm să ne comunicaţi ori de cîte ori un artist se va face vinovat de abateri grave de orice

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nești trebuia să prevină orice atitudini « antisociale ». Pentru a nu face concurență teatrelor naționale, trupele care jucau în turneu la București, Iași și Craiova nu aveau dreptul să prezinte piese care figurau în repertoriul acestora. Cu toate că pentru actorii teatrelor subvenționate legea teatrelor prevedea clauze restrictive în privința turneelor, în condiții excepționale — care surveneau foarte des, de altfel — restricțiile erau suspendate. În 1901, după reducerea generală a bugetului din anul precedent, se face o intervenție oficială pentru reducerea taxelor de călătorie cu 50%, iar actorilor li se acordă — ca o compensație — dreptul de a întreprinde turnee. La sfîrșitul aceluiași an însă, orice deplasare în turneu va fi socotită din nou a contraveni legii. Dar turneele continuă chiar și după ce, în 1908, V. Toneanu și Ar. Demetriade obțin aprobarea de a întreprinde « pentru ultima oară » un turneu [6], iar reducerea taxelor de călătorie pe căile ferate devine cu timpul un drept al trupelor teatrale în deplasare.

Spectacolele prezentate în turneu, fie că aparțineau unor trupe ambulante cu oarecare tradiție, fie că erau patronate de actori consacrați ai teatrelor naționale, au plătit fără excepție un tribut: în raport cu armonia care reușea sau nu să se instaleze între toți factorii ce concurau la realizarea lor, spectacolele puteau sau nu să-și aroge pretenții de artă. Chiar și cu cele mai mari eforturi sau bune intenții, nivelul acesta erau greu de atins și se datora, mai totdeauna, unor interpretări excepționale.

Matei Millo a cutreierat țara în lung și-n lat pînă aproape de 80 de ani, iar succesul și popularitatea turneelor sale se datorau în primul rînd marelui său talent. Trupa Fani Tardini-Vlădicescu și-a asigurat fidelitatea publicului printr-un repertoriu bogat și variat, prin omogenitatea și permanența ansamblului. Deseori, trupa solicita actori de prestigiu ai teatrelor subvenționate. În 1882, de exemplu, la reprezentațiile din sala Dacia și-au dat concursul Hagiescu și Anestin. Spectacolul bucureștean cu *Bărbierul din Sevilla*, de Beaumarchais, a fost incontestabil un succes, chiar dacă în text s-au strecurat « gîscănării » [7]. De foarte multe ori au jucat în cadrul acestei trupe, împreună sau separat, Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu. În septembrie 1886, la Galați, în sala Teatrului cel Mare, Aristizza Romanescu a interpretat, alături de Ion și Alexandru Vlădicescu, scene din *Hamlet*, *Romeo și Julietta* (Shakespeare), *Concina* (V. Alecsandri), iar în 1889, la Brăila, pe scena teatrului « Regal », a jucat alături de Gr. Manolescu.

După 1900, un asiduu organizator de turnee va fi C. Ionescu, societar al Teatrului Național din Iași. În trupa sa vor juca deseori C. Nottara sau Agatha Bârsescu. În 1909, de pildă, C. Ionescu a condus un turneu prin mai multe orașe (dintre care amintim, în afară de orașele din Moldova, Constanța, București, Craiova, Turnu-Severin, Ploiești, Caracal, Rîmnicu-Vîlcea și altele), avînd în repertoriu *Apus de Soare* și *Viforul* (B. Șt. Delavrancea), iar ca protagonist pe Nottara. Marele artist a întreprins și turnee conduse de el însuși. În turneul din 1912, în semn de omagiu adus lui I. L. Caragiale, el a jucat *Năpasta*, interpretînd rolul lui Ion. Turneul acesta a oferit publicului din provincie spectacole de înaltă ținută artistică. Presa a înregistrat nu o dată « un mare triumf al lui Nottara », în *Manasse* (Ronetti Roman), în *Kean* (Alexandre Dumas-père), în *Năpasta*, la Galați, Focșani, Botoșani, Dorohoi și în alte localități. În trupa lui Nottara jucau și tinerii actori craioveni Ștefan și Lucia Braborescu.

S-a întîmplat, și nu rareori, ca și cele mai bune spectacole să fie, dacă nu anihilate, dar mult stînjenite de o scenă improprie, cum era cazul la Botoșani, după 1910. Ceea ce în 1901 fusese « localul nou de teatru al d-lui M. Popovici », făcut cu « sacrificii », era cotat peste cîțiva ani ca o sală cu o scenă miniaturală, avînd decoruri zdrențuite și mînjite multicolor. Dar în orașul Botoșani teatrul a fost din totdeauna prețuit (în acest scop mai fuseseră folosite, cu o generație în urmă, « teatrul vechi al lui P. Cristea » și « Sala Meseria-

natură, pentru ca să se ia de Comitet măsuri de îndreptare pe viitor. Această rugăminte v-o facem în dorința ce avem ca nici o clipă să nu fie întrerupt controlul ce se cuvine să se exercite asupra artiștilor societari, chiar în interesul lor »; cf. Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar. 105/1888—1889, f. 7.

[6] Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, dosar 15/1908—1909, f. 11.

[7] Baba Novac, *Cronica teatrală*, în *Steaua Dunării*, București, 1882, 22 august.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

șilor »), și în 1914 se inaugurează aci Teatrul Eminescu, cu decoruri bogate, cu o instalație electrică bine dotată care permitea cele mai îndrăznețe jocuri de lumini, cu o acustică foarte bună, după cum relata revista *Teatrul de mîine* [8].

Aristide Demetriade a fost unul dintre actorii ale cărui turnee au constituit întotdeauna evenimente artistice. După debutul său provincial din 1896, într-o stagiune estivală la Slănicul Moldovei, a continuat să joace aci an de an, alături de actori ca C. Mărculescu, N. Soreanu, Ion Petrescu, Eugenia Ciucurescu, Adelina Mărculescu, Constanța Demetriade, iar spre sfîrșit și în tovărășia Marioarei Voiculescu. Turneul care rămîne înscris ca un act de cultură în activitatea actorului este însă cel din 1913, cu *Hamlet* [9]. A fost unul din turneele « oficiale », o formă de turneu mai evoluată care începuse să fie practicată în prima decadă a secolului nostru. Pentru publicul de provincie, contactul cu o mare creație actoricească ale cărei ecouri depășiseră granițele țării [10] a însemnat un eveniment artistic cu totul excepțional. Aristide Demetriade a fost secondat de Marioara Antonescu, în Ofelia, apreciată pentru gingășia și intuiția cu care a redat personajul, de Constanța Demetriade, care a adus pe scenă figura plină de prestanță a reginei Gertruda, de actorii Malcoci, Georgian și Constantinescu. Succesul a fost unanim, chiar și la Pitești [11], unde, din cauza scenei mici și a luminii proaste, episodul « teatru în teatru » n-a fost înțeles decît de cei care cunoșteau tragedia lui Shakespeare. Încununarea acestui turneu pare să fi fost la Brăila, pe scena teatrului Passalaqua, care era « cel mai frumos și cel mai bine întreținut teatru din țară », cu decorurile aduse de la Viena, noi la vremea aceea [12].

Presa din capitală și din provincie de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru abundă în anunțuri și cronici de turnee. Pleacă în turneu C. Nottara, P. Liciu, P. Sturdza, artiștii Teatrului Național din Craiova, C. Mărculescu și C. Radovici. « Teatrul de Comedie », condus de Achil Popescu, colindă țara, la fel Zaharia Bîrsan, cu *Trandafirii roșii*. Mircea Pella, de la Teatrul Național din Iași, joacă în Compania Niculescu-Buzău. Se desfășoară turneul « senzațional » al lui A. de Herz, cu *Cuceritorul*. Maria Giurgea reprezintă *Măgarul lui Buridan* (Robert de Flers și G. A. Caillavet), în februarie și martie 1916, în peste 20 de orașe ale țării. Compania Voiculescu-Bulandra își începe și ea marele ei turneu în primăvara aceluiași an. Printre ultimele turnee din perioada la care ne referim, s-ar putea aminti acela întreprins de M. Sorbul, cu *Patima roșie* și *Răzbunarea*, avînd în distribuție pe Elvira Popescu, G. Ciprian, A. Athanasescu, Țancovici-Cosmin, Ion Manu și alții.

De mare prestigiu s-au bucurat turneele Companiei A. Davila, cu artiști ca I. Manolescu, R. Bulfinski, I. Morțun, G. Storin, V. Romano, T. Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea, Lucia Sturdza și mulți alții. În 1911, la Brăila, Galați, Iași și Craiova, Tony Bulandra a apărut într-una din creațiile lui de răsunet, Rodrigue din *Cidul* (Corneille). În anul următor, avînd în trupă și pe Alice Cocea, compania a repurtat succese în toate orașele

[8] D. Ceacîru, *Teatrul din Botoșani*, în *Teatrul de mîine*, Iași, 1918, 15 martie.

[9] În februarie și martie 1913, spectacolul *Hamlet*, în regia lui Gr. Brezeanu, a parcurs următorul itinerar: Buzău, Rîmnicu-Sărat, Brăila, Galați, Tecuci, Vaslui, Botoșani, Bacău, Piatra-Neamț, Focșani, Bîrlad, Pitești, Rîmnicu-Vîlcea, Caracal, Craiova, Turnu-Severin, Tîrgu-Jiu, Slatina, Pitești și Constanța.

[10] În 1911, Aristide Demetriade a făcut o călătorie la Berlin pentru a-și confrunta viziunea asupra rolului cu o interpretare celebră. Se poate ca spectacolul *Hamlet*, văzut la Berlin în tovărășia lui Caragiale, să fi fost cel de la Deutsches Theater, regizat de Reinhardt și avînd ca protagonist pe actorul Bassermann (premiera a avut loc la 24.XII.1910). Proiectul lui Petre Liciu de a întreprinde în 1913 un turneu cu *Hamlet*, la Viena și la Berlin, nu s-a realizat (Petre Liciu a murit în 1912), dar în anul 1914, presa elogia creația « genială a domnului Demetriade ». Aprecierea capătă o deosebită greutate, avînd în vedere că pe scenă apăruseră destul de des nume consacrate ale teatrului european, ca Paul Wegener sau Alexander Moissi, unul din marii interpreți ai lui Hamlet. Interesul stîrnit în străinătate de jocul lui Demetriade s-a concretizat prin oferta primită de artist de a juca la Viena, în primăvara anului 1915, *Hamlet*, *Răzvan și Vidra* și *Strigoii*. Izbucnirea primului război mondial a zădărnicit și acest plan; a se vedea manuscrisul *Petre Liciu. Acte, mărturii, gînduri, adunate și redactate de Lică Zamfirescu*, conservat la Biblioteca Teatrului Național « I. L. Caragiale », ca și dosarul *Aristide Demetriade*, aflat în arhiva Muzeului Teatrului Național « I. L. Caragiale ».

[11] O *corespondență din Pitești*, în *Rampa*, București, 1913, 7 martie.

[12] Caracterizarea este făcută cu ocazia turneului Teatrului Comedia la Brăila, în aprilie 1912; a se vedea *Rampa*, București, 1912, 6 aprilie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro









Fig. 3, 4, 5, 6. — Actorii Elvira Popescu, A. Athanasescu, G. Ciprian şi Ţancovici-Cosmin; caricaturi de Petrescu, cu ocazia turneului întreprins de M. Sorbul, în anul 1918, cu *Patima roşie* şi *Răzbunarea* (reproducere din *Teatrul de mîine*, Iaşi, 1918, 1 iulie).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin care a trecut, cu piese din repertoriul străin, ca *Papa* (G. A. Caillavet și R. de Flers), *Frou-Frou* (Meilhac și Halévy), *Scandalul* (Henry Bataille), *Văpaia* (Kistemaeckers) și altele. Și de data aceasta, satisfacția generală de a putea vedea și în provincie spectacole de reală valoare artistică a fost uneori umbrită. La Focșani, de pildă, unul din orașele în care teatrul fusese cultivat cu interes și înainte (datorită în bună parte actorului Ioan Lupescu), decorul a trebuit să fie redus la minimum din cauza scenei neîncăpătoare. Noul teatru al Focșanilor, Teatrul Comunal « Maior Pastia », despre care s-a scris mai tîrziu că « ar face cinste oricărui oraș mare din Apus » [13], a fost inaugurat un an după turneul la care ne referim, în 1913.



Fig. 7. — Un afiş al spectacolului prezentat în turneu de Compania A. Davila la Iaşi, la 13 martie 1911.

Încă din prima decadă a secolului începuseră turneele Teatrelor Naționale, turnee organizate conform art. 36 al Legii teatrelor din 1910. Urmărind propagarea artei teatrale, aceste turnee au dovedit o exigență artistică sporită și au stimulat în același timp emulația dintre cele trei teatre subvenționate. La turneul organizat de Teatrul Național din București în iarna anilor 1911 — 1912 prin orașele din Muntenia și Oltenia au participat cei mai buni actori (I. Brezeanu, V. Toneanu, Maria Ciucurescu, N. Soreanu, Lili Liniver, Marioara Zimniceanu). Cu această ocazie, Petre Liciu a apărut în fața publicului provincial într-una din marile sale creații, Isidore Lechat, din *Banii* (O. Mirbeau). În primăvara anului 1913, teatrul a reprezentat în turneu, printre altele, *Păianjenul* (A. de Herz), iar în anul următor piese ca *Denisa* (Alexandre Dumas-fils), *Trecu o femeie* (Romain Coolus), *Se face ziuă* (Zaharia Bîrsan). În privința rezultatelor, referatul întocmit la încheierea turneului Teatrului Național din București din vara anului 1915 rămîne edificator: în decursul a 33 de zile de turneu s-au înregistrat « succese morale considerabile » în toate orașele, dar trupa s-a întors cu un deficit de 7 000 de franci [14].

Teatrul Național din Craiova înscrie realizări deosebite în palmaresul activității sale de turnee, chiar de la începutul secolului [15]. În 1908, cînd a avut loc confruntarea cu publicul bucureștean, presa centrală s-a exprimat elogios în privința calității spectacolelor prezentate la Teatrul Liric. Au fost subliniate și cîteva succese actoricești remarcabile: Petre Sturdza în Otto Stockmann (*Un dușman al poporului*, de H. Ibsen), C. Mărculescu în Hamlet [16]. În anul 1910, un alt turneu, și acesta de prestigiu, al teatrului craiovean, cu *Taifun* (M. Lengyel) și *Fiori de primăvară* (M. Polizu-Micșunești); între 16 noiembrie și 7 decembrie s-au dat reprezentații la Ploiești, Constanța și în 11 orașe din Moldova. Iată cîteva spicuiri din însemnările lui Al. Olteanu, directorul Teatrului Național din Craiova: « Ploieștenii care cunosc totul, au văzut totul și știu totul » și pentru care « arta nu mai are nici un secret », putînd frecventa spectacolele de la București, n-au onorat reprezentațiile decît într-un număr foarte mic (spre regretul lor ulterior); la fel și publicul din Brăila, un oraș « tot atît de ingrat » sub acest aspect. În continuare însă, turneul a avut succes, realizînd cele două obiective urmărite: ridicarea prestigiului Teatrului Național din Craiova și o demonstrație a felului cum « ar trebui jucat teatru de trupa unui teatru național, chiar în cel mai mic orășel din țară . . . », ca la Tecuci, de exemplu, unde pe scenă se foloseau

[13] *Teatru nou*, în *Junimea literară*, 1913, nr. 12. A se vedea şi Radu, *Teatrul « Pastia » din Focşani*, în *Dimineaţa*, Bucureşti, 1909, 21 septembrie.

[14] Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Naţional, dosar. 50/1915—1916, f. 83 şi 84.

[15] A se vedea corespondenţa din Rîmnicu-Vîlcea, semnată Conix, în *Gazeta artelor*, Bucureşti, 1902, 25 decembrie, ca şi corespondenţa din Caracal, în acelaşi periodic, din 31 martie, 1903.

[16] De la galerie, *De la teatru*, în *Dimineaţa*, Bucureşti, 1908, 1 februarie. A se vedea şi articolul închinat turneului Teatrului Naţional din Craiova de acelaşi ziar, în numărul său din 4 februarie 1908.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luminări de seu [17]. Turneele au fost continuate și în anii următori. Aplauze vii au răsplătit, în 1911, apariția actorilor Bulfinski și Morțun în *Prieteni din copilărie*, o comedie de Fulda. Cu această ocazie s-a stabilit o succesiune regulată de spectacole în acest oraș. În 1916 a fost organizată o stagiune estivală a Teatrului Național din Craiova în orașul Brăila.

Teatrul Național din Iași a desfășurat la rîndul său o meritorie activitate de turnee. Amintim turneul din 1912, cu *Păpușile* (P. Wolff) și *Fedora* (V. Sardou), avîndu-l pe Nottara ca protagonist. În cadrul obiectivelor urmărite, schimbul de spectacole realizat în ianuarie 1914 între Teatrele Naționale din Craiova și Iași capătă o semnificație deosebită. Inițiativa lui Emil Gîrleanu s-a dovedit utilă ambelor teatre. Iată ce consemnează procesul-verbal din 9 februarie 1914 al comitetului de lectură din Iași: « . . . Din punct de vedere al repertoriului și din acela al jocului artistic, comparat cu modul cum s-a manifestat trupa din Craiova, teatrul ieșan a rămas în inferioritate »; de aceea, comitetul propune lui Mihail Sadoveanu să se examineze posibilitățile de redresare a Teatrului Național din Iași[18].

Pînă să atingă, în cea de-a doua decadă a secolului, un nivel organizatoric și artistic superior, mișcarea teatrală itinerantă purta cu ea un balast de cabotinism și improvizație. Grupări mici, vremelnic înjghebate, trăiau o existență mizeră, fără a renunța totuși la concurența neloială pe care o făceau trupelor itinerante permanente [19] care continuau tradiția deschisă de actorii peregrini ai secolului al XIX-lea. Dintre acestea merită a fi amintite formația condusă de Theodor Popescu, tatăl viitorului actor Achil Popescu, aceea a lui Gh. Moceanu, profilată pe spectacole de dansuri populare, trupa lui A. Bobescu sau a lui Al. P. Marinescu, care timp de 30 de ani a reprezentat operete și comedii, ansamblul lui Alecu Bărcănescu, în care a jucat un timp în comedii și farse prețuitul cîntăreț de operă George Niculescu-Basu.

Dintre actorii ambulanți, Zaharia Burienescu [20], director de trupă, deseori evocat de actorii și oamenii noștri de cultură, este poate cel mai reprezentativ. În anul 1882, copil fiind, Aristide Demetriade ia pentru prima oară contact cu teatrul: la Buzău juca Zaharia Burienescu, interpretîndu-și rolul ce i-a făcut faima, acela al lui Jianu, căpitan de haiduci. În anul 1885 trupa lui Zaharia Burienescu face o stagiune la Turnu-Severin. Iarna lui 1887 l-a găsit la Focșani. Jucînd melodrame și comedii, adaptări sau lucrări originale proprii, piese de V. Alecsandri, piese împrumutate din repertoriul lui Matei Millo sau al actorului Ioan Lupescu, Burienescu a cutreierat toată țara. N-a ocolit nici capitala, ca, de exemplu, în anul 1890, cînd a apărut aici în revista de succes a epocii, *Viața de Café-chantant*, de C. Bacalbașa. Gala Galaction l-a văzut pentru prima oară la Corabia, în *Baba Hîrca*, *Fata aerului*, *Cimpoiul fermecat* și alte « diavolii încîntătoare », și i-a păstrat pentru totdeauna o amintire de caldă recunoștință pentru imboldul spre frumos pe care-l trezea în ascultătorii săi, pentru eroii populari pe care i-a interpretat [21]. George Niculescu-Basu a asistat pentru prima oară la un spectacol de teatru la Brăila, unde trupa lui Zaharia Burienescu reprezenta piesa lui Mihail Pascaly, *Rotarul sau Zavera lui Tudor Vladimirescu*. Ion Manolescu l-a cunoscut în 1902, la Sinaia. Era un bărbat « înalt, voinic, îmbrăcat în costum național și

[17] Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Național, dosar. 2 117/1910, f. 23—26. A se vedea și *Turneul Societății dramatice din Craiova. Convorbire cu dl. Al. Olteanu, directorul teatrului*, în *Dimineața*, București, 1910, 21 decembrie.

[18] Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar 300/1913—1914, f. 45.

[19] O circulară din 1904 a directorului Teatrului Național din Iași solicită tuturor primarilor orașelor din țară să nu permită actorilor aflați în turneu să-și aroge în mod abuziv calitatea de actor al unuia din teatrele naționale; cf. Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar. 182/1904, f. 86. În același an, presa cere să se ia măsuri în cazul unor pretinși actori societari, care prezentau la Focșani « nimicuri de bîlci » sub un titlu care atrăgea publicul: *Războiul ruso-japonez*; cf. Ramiro, *Știri din Pitești*, în *Adevărul de dimineață*, București, 1904, 12 octombrie.

[20] Z. Burienescu s-a născut la Roman, în 1845. În 1866 a intrat în trupa locală condusă de Dimancea; în 1869 a trecut în cunoscuta trupă teatrală a lui Ioan Lupescu. Remarcat de actorul M. Galino, este luat de acesta la Iași, în 1870. În anii 1875 și 1876 a jucat în trupa lui Matei Millo, iar în 1877 și-a format propria sa trupă; a se vedea *Gazeta artelor*, București, 1903, 16 februarie și I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, București, 1966, p. 588—589. O ultimă informație referitoare la Z. Burienescu datează din august 1904. Din ea rezultă că pentru vara aceluiași an actorul avea un contract cu antreprenorul grădinii Cuza Vodă din Iași; cf. Arhivele Statului Iași, fond. Teatrul Național, dosar. 182/1904, f. 22—25.

[21] G. Galaction, *Z. Burienescu*, în *Rampa*, București, 1912, 5 noiembrie; a se vedea și Gala Galaction, *Z. Burienescu*, în *Scena*, București, 1917, 24 decembrie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cîntînd cu multă iscusință, din frunză și din solz de pește, cîntece haiducești și vechi arii populare »[22]. L-a cunoscut și I. L. Caragiale, l-au cunoscut mulți alții. În amintirea tuturor, prețuirea față de talentul și totuși modestul actor s-a împletit cu nostalgia unor vremuri în care Burienescu întruchipa în modul cel mai demn pe actorul « pribeag ».

I. D. Ionescu [23], cupletistul de la « Junion », dar și de la teatrul Bossel, de la Dacia, de la grădina Stavri, cel care a dus-o pe Coana Chirița a lui Alecsandri la Budapesta, Viena și Paris, a fost deseori nevoit, ca și celebrul său maestru, Matei Millo, « să-și dreagă busuiocul » în orașele de provincie. Cu un repertoriu de canțonete, cuplete și comedii fără pretenții dar gustate de public, cu trupe mai totdeauna improvizate *ad-hoc*, el se oprea de cele mai multe ori la Galați. A dat însă spectacole și la Iași, ca și în alte orașe din Moldova, sau la Constanța. În iarna anului 1882, I. D. Ionescu s-a asociat cu trupa condusă de Zaharia Burienescu. Pînă în primăvară, la Teatrul cel Mare din Galați s-au prezentat drame, melodrame, operete, comedii, cîntece și dansuri, s-a « promovat » dramaturgia locală a publicistului Gheorghe Baronzzi și a căpitanului Ciupagea « din al IV-lea regiment de linie din garnizoana Galați » [24]. În 1898, cînd Aristizza Romanescu juca la Focșani împreună cu actorul Alexandru Vlădicescu, I. D. Ionescu spunea cuplete între acte. Trupă nu mai avea ; erau ultimii ani cînd mai apărea pe scenă.

La începutul secolului nostru, Al. B. Leonescu-Vampiru era un foarte activ și popular director de trupă ambulantă [25]. El însuși un comic cu oarecare talent — cu toată tendința de a șarja —, era apreciat de public și nu numai de cel de provincie. Actorul Petre Sturdza, care a făcut turnee în trupa lui (1907 —1908), ni-l prezintă ca pe un bun organizator, cunoscător al teatrului și neîntrecut povestitor [26]. Se bucura de stima unora dintre cei mai buni actori, care au jucat chiar de mai multe ori în trupa lui, cum au fost Aristizza Romanescu, C. Radovici, C. Nottara, I. Brezeanu, V. Toneanu și alții, iar Ion Luca Caragiale l-a însoțit în turneul din 1903, cînd a reprezentat printre altele și *Scrisoarea pierdută*. Spectacolele erau precedate de lecturi făcute de Caragiale însuși din schițele sale. Repertoriul lui Al. B. Leonescu se compunea din tot ce se juca pe scenele teatrelor subvenționate și din tot ce gustul spectatorilor îl îndemna să joace. Prioritatea o aveau însă comediile, ca cele localizate de P. Gusty : *Microbii Bucureștilor*, *Cinematograful*, *Ginerele domnului prefect*, sau piese originale ca *O căsnicie*, de G. Ursaky. Punea în scenă însă și *Manasse*, sau *Hamlet*, în care Leonescu era Polonius și C. Nottara, Hamlet (1909). Un succes deosebit l-a repurtat în *Haine vechi*, o localizare de L. Rebreanu, în care a apărut și la București, în 1912, și cu care a făcut un lung turneu prin țară. În curînd însă, nici trupa lui Leonescu-Vampiru și nici repertoriul lui nu mai puteau rezista în fața unor spectacole ca cele prezentate în provincie de Compania A. Davila, de Compania lirică Grigoriu sau de Teatrele Naționale.

V. Antonescu [27], cel care în 1913 va întreprinde un mare turneu în Transilvania, a avut o vie activitate itinerantă în anii premergători primului război mondial. Ca actor peregrin, debutează răsunător în trupa lui C. Radovici, în *Drama sîngeroasă de la Belgrad*

[22] Ion Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 32.

[23] I. D. Ionescu (1844—1900), originar din Brașov, a debutat în trupa Fani Tardini-Vlădicescu, apoi a jucat cu trupa lui Iorgu Caragiale și a lui Matei Millo. În 1870 l-a părăsit pe cel din urmă și a dat un timp spectacole la Galați. În 1872 întreprinde primul său turneu în Transilvania, unde va reveni de mai multe ori.

[24] Ioan Massoff, *I. D. Ionescu de la « Junion »*, București, 1965, p. 118.

[25] Al. B. Leonescu s-a născut în 1864. A fost angajat în trupa lui Z. Burienescu, apoi în trupa lui Theodor Popescu în 1883. A fost un timp elev al lui Ștefan Vellescu ; fiind lipsit de mijloace, este angajat de Gr. Manolescu ca sufleur. Mai tîrziu a jucat în trupa Fani Tardini-Vlădicescu, iar în 1898 își formă propria sa trupă ; cf. *Gazeta artelor*, București, 1903, 9 martie. A se vedea și Emil Nicolau , *Al. Leonescu-Vampiru*, în *Rampa*, București, 1919, 23 februarie. În anul 1914 îl vom regăsi angajat în trupa lui C. Radovici, care juca la Teatrul Comedia. În decembrie 1914, « excelentul artist » Leonescu-Vampiru « a debutat cu brio » într-un gen nou, la cinematograful « Lux », spunînd monoloagele dr-ului Ureche : cf. *Dimineața*, București, 1914, 20 decembrie. În anul 1915 a jucat la Teatrul Carol cel Mare, în *Adevăr, dar cu măsură*. Al. B. Leonescu moare în 1919.

[26] Petre Sturdza, *Amintiri. 40 de ani de teatru*, București, 1966, p. 215—222.

[27] Victor Antonescu a debutat ca actor pe scena Teatrului Național din Craiova, în stagiunea 1898—1899. În 1907—1908 era gagist clasa I. A participat la turneele Agathei Bârsescu, ale Aristizzei Romanescu și ale altor artiști de frunte, a luat parte la înființarea Teatrului Popular, secondîndu-l pe C. Radovici. Este angajat în 1912 ca societar la Teatrul Național din București. După o scurtă perioadă de absență, îl regăsim, în 1917, societar clasa a II-a. Actorul și-a încheiat cariera pe scena Teatrului Național « Ion Luca Caragiale » din București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(1903). Intitulată şi *Drama de la Belgrad* sau *Regina Draga* [28], piesa a atras un public numeros, fie că era reprezentată de o trupă mediocră, fie că o juca Leonescu-Vampiru la Dorohoi sau trupa lui Constantin Radovici care, cutreierînd ţara, s-a oprit şi la Bucureşti. Cu această ocazie este remarcat actorul V. Antonescu, interpretul regelui Alexandru al Serbiei. Asemănarea cu eroul întruchipat era uluitoare. În ceea ce priveşte jocul, bine studiat, a provocat presupunerea, evident hazardată, că actorul ar fi avut cîndva prilejul să-şi studieze eroul pe viu [29]. În 1911, cînd întreprinde un lung turneu prin ţară cu piesele *Prostul* (L. Fulda), *Punctul negru* (localizare de P. Gusty) şi *Heidelbergul de-altă-dată* (W. Förster), reputaţia trupei lui Victor Antonescu era bine consolidată, iar spectacolele reprezentate erau puse alături de cele date în provincie de Compania dramatică A. Davila sau de actorii P. Liciu, N. Soreanu, Ar. Demetriade. Activitatea itinerantă a acestei trupe care se bucura de participarea permanentă a artistei Marioara Antonescu şi frecventă a lui C. Mărculescu a cunoscut un moment de apogeu în anul 1912. Turneul început la Tîrgu-Jiu a cuprins Moldova, inclusiv Iaşul, şi Muntenia şi s-a încheiat la Constanţa. S-au reprezentat *Hamlet*, *Castelana* (A. Capus) şi *Intrigă şi iubire* (Schiller). Marioara Antonescu a fost apreciată ca o bună artistă, o apariţie gingaşă, în Ofelia (rol interpretat şi în turneul lui Ar. Demetriade). La Rîmnicu-Vîlcea, primul spectacol cu *Hamlet* a prilejuit o manifestaţie de entuziasm şi rechemările repetate ale actorului C. Mărculescu. Jocul lui fusese de o « precizie şi [. . .] stăpînire de sine de toată lauda ». Au fost stabilite chiar unele similitudini cu interpretarea lui Nottara, C. Mărculescu fiind însă « mai puţin puternic [. . .] în scena nebuniei prefăcute » şi « cu mult mai aprins în scena teatrului în teatru » [30]. Turneul cu *Nora* (1915) a fost un prilej de afirmare pentru trupă; la fel turneele din 1916, cu *Gelozia* (Arţibaşev) şi *Cei cinci din Frankfurt* (K. Rössler) [31].

De-a lungul acestei prezentări a activităţii teatrale itinerante în Muntenia şi Moldova între anii 1877—1918, ne-am referit la ceea ce fenomenul a avut mai caracteristic, la evenimentele şi elementele care au determinat evoluţia teatrului în provincia devenită un teren propice pentru o înflorire *sui-generis* chiar a artei actoriceşti. Turneele au constituit pentru mulţi viitori actori primul contact cu teatrul, influenţîndu-i în alegerea carierei lor. Unii au păşit pentru prima dată pe scenă dîndu-şi concursul în cîte o trupă itinerantă, înainte chiar de a se fi hotărît să devină actori, ca Aristide Demetriade, de exemplu, care în anul 1889 a jucat la Tîrgovişte, în trupa lui Leonescu-Vampiru. Pentru actorii debutanţi care au avut ocazia să joace alături de mari actori, turneele reprezentau o adevărată şcoală. Maria Filotti îşi va aduce aminte cu emoţie de turneul din vara anului 1904, cînd, ca studentă la Conservator, a jucat alături de profesoara ei, Aristizza Romanescu [32]. Turneele dădeau ocazia actorilor tineri să atace unele roluri rîvnite, jucate de colegii lor consacraţi. Unul dintre turneele Companiei A. Davila i-a dat ocazia viitoarei actriţe Alice Cocea să înregistreze un prim succes în rolul care-i aparţinea Mariei Giurgea, în *Rubiconul* (Edouard Bourdet).

Activitatea itinerantă prezenta însă, mai ales pentru actorii tineri, riscul cabotinizării, al manierismului, al rutinei [33]. Au reuşit să-l depăşească cei care, mai presus de talent

[28] Piesa apărea semnată de Carol Krauss. Cronicarul dramatic M. Faust-Mohr indică drept autor al ei pe artistul ieşean State Dragomir; cf. M. Faust-Mohr, *Amintirile unui spectator*, Bucureşti, 1937, p. 62—63.

[29] M. Faust-Mohr, *op. cit.*, p. 65—66. A se vedea şi corespondenţa din Ploieşti, semnată Aida, şi cronica spectacolului *Drama sîngeroasă de la Belgrad*, prezentat pe scena Teatrului Liric, semnată H. Göring, ambele în *Gazeta artelor*, Bucureşti, 1903, 1, 8 şi 15 noiembrie. Asemănarea izbitoare cu personajul real a stîrnit la timpul respectiv vîlvă şi în străinătate. *Illustrierte Zeitung* din Leipzig a publicat chiar un comentariu ilustrat cu fotografii; cf. *Junimea literară*, 1911, nr. 10.

[30] I. C. Aslan, *« Hamlet » în provincie*, în *Rampa*, Bucureşti, 1912, 14 martie.

[31] Piesa lui Karl Rössler a fost jucată în ţară în 1912, cu ocazia turneului trupei germane conduse de Th. Burghardt; cf. Arhivele Statului Iaşi, fond. Teatrul Naţional, dosar. 282/1912—1913, f. 31. În acelaşi an piesa a fost reprezentată la Berlin, la Viena, la Paris şi în America.

[32] Maria Filotti, *Am ales teatrul*, Bucureşti, 1961, p. 41—42.

[33] « . . . Aceşti artişti începători, tocmai în epoca carierei lor la care au trebuinţă mai mult decît oricînd să se întărească în studiile începute la Conservator, sînt siliţi ca să-şi cîştige hrana şi cutreeră oraşele şi tîrgurile jucînd fără nici un control artistic. Aceasta îi sileşte să contracteze apucături rele de care cu greu sînt dezbăraţi cînd se întorc şi joacă pe scena Teatrului Naţional »; cf. *Raportul Societăţii dramatice înaintat Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice în aprilie 1892*, Arhiva Centrală de Stat, fond. Teatrul Naţional, dosar. 1 049/1892, f. 9—11, 24—25.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și indiferent de împrejurările favorabile, credeau cu fermitate în demnitatea și etica profesiunii lor.

Condiţiile impuse de turneu făceau apel în mod complex la resursele actorilor, dezvoltînd aptitudini polivalente. În același timp, pentru artiștii care în condiţiile precare ale turneelor nu renunţau să promoveze arta, pentru care nevoia de a întreprinde turnee se îmbina cu dragostea pentru teatru și cu conștiinţa îndeplinirii unei îndatoriri patriotice și sociale, întîlnirile cu un public necunoscut erau prilejuri de autoverificare. Contactul cu spectatorii de o cultură și o sensibilitate foarte variate puneau pe acești actori în situaţia dificilă de a răspunde unor cerinţe diferenţiate, fără a renunţa în același timp la idealul lor artistic.

În ceea ce privește orașele de provincie, cu excepţia rară a acelora care aveau o trupă stabilă — de cele mai multe ori pe o durată limitată sau de o calitate destul de incertă —, spectacolele în turneu însemnau singurul contact cu arta, singura posibilitate de a-i scoate pe oameni din monotonia preocupărilor obișnuite. « Orice încercare de laudă adusă d-lui Nottara e de prisos », scria, în 1889, *Vocea Botoșanilor*; « Ne face o deosebită plăcere că-l avem printre noi și-i mulţumim că s-a gîndit să vie în mijlocul nostru, ca să ne scoată din plictiseala în care căzusem, prin lipsa de petreceri frumoase »[34].

Prezenţa trupelor în turneu a adus o anumită efervescenţă în presa de provincie, unde critica teatrală își face cu stăruinţă loc. Deși lipsită de pretenţii, ea a contribuit la formarea gustului publicului, la stimularea schimbului de idei privind arta teatrală, a pregătit climatul favorabil pentru înţelegerea și aprecierea ei. Inutil să mai subliniem interesul pe care-l prezintă critica teatrală din provincie pentru cercetarea complexă a fenomenului teatral. *Adevărul* din Focșani poate fi amintit ca unul din ziarele de provincie în care critica teatrală se practica activ și competent. Cronica datînd din 15 aprilie 1882 este pilduitoare în această privinţă. Autorul ei (semnează cu pseudonimul Sim.) remarcă discernămîntul publicului în materie de teatru, concretizat prin refuzul de a participa la spectacolele minore cu care fusese îmbiat în perioada respectivă și prin fervoarea cu care asista la spectacolele trupei Fani Tardini-Vlădicescu. Comentînd spectacolul cu *Avocatul sfios*, cronicarul se oprește asupra jocului actorului I. Vlădicescu. Acesta, « . . . cu aerul sfios, vorbirea timidă, încurcată, cînd trebuia să-și facă cererea în căsătorie, contrasta foarte cu curajul avocaţilor, care nu se tem de a înșira vrute și nevrute, ca să zică că vorbește ». În legătură cu cea de-a doua piesă a serii, *Agachi Flutur*, cronicarul își exprimă nemulţumirea că invitaţii la balul Lucsiţei, deși figurau în program, au lipsit. La sfîrșit face apel la public, căruia îi cere mai multă disciplină, iar poliţaiului orașului « să ţină măsura luată de predecesorul său de a ţine închisă ușa bufetului, căci altfel fumul de ţigară umple sala și aceasta nu-i tocmai, tocmai! »[35]. O cronică apărută în același ziar, referitoare la un spectacol dat de trupa Zaharia Burienescu, reușește o analiză care vădește un anumit nivel de cultură teatrală. În aceeași ordine de idei, pe lîngă multe alte ziare provinciale pot fi amintite *Democratul* din Ploiești sau *Trompeta* din Brăila, și menţionată bogata corespondenţă care apărea în presa centrală, în *Românul*, *Lupta*, *Dimineaţa* și, în cele din urmă, în *Rampa*.

Creșterea numărului de turnee, ca și a numărului de spectatori, a stimulat în decursul acestei perioade ridicarea unor clădiri speciale de teatru în diferite orașe, fie prin grija notabilităţilor locale, fie prin aceea a unor iubitori de artă. Faptul are o deosebită importanţă pentru dezvoltarea ulterioară a teatrelor din provincie.

Activitatea teatrală itinerantă a avut, desigur, o gamă mai largă de aspecte și implicaţii decît cele prezentate în rîndurile de mai sus. Ceea ce rămîne însă esenţial și specific este că turneele au răspuns, în epoca respectivă, nevoii de teatru pînă în orașele cele mai îndepărtate de cele trei mari centre — București, Iași și Craiova —, au format gustul și cultura teatrală a unui public foarte larg, au pus bazele viitoarei evoluţii a teatrelor din provincie. Fără consemnarea acestui fenomen nu poate fi realizată o privire de ansamblu asupra a ceea ce a fost viaţa noastră teatrală pînă la primul război mondial.

[34] *Știri teatrale*, în *Lupta*, București, 1899, 5 ianuarie.

[35] Sim., *Cronică teatrală*, în *Adevărul*, Focșani, 1882, 15 aprilie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O PRIVIRE ASUPRA „AMINTIRILOR" INEDITE ALE LUI JEAN YONNEL

de LUCIAN ŞTEFĂNESCU

Autorul de memorii este în general o persoană remarcată și eventual remarcabilă. El are credința că firul vieții și al carierei lui poate interesa pe ceilalți, dîndu-le în același timp sentimentul unei exemplarități singulare. Resortul principal al scrierii de amintiri rămîne însă dorința de a nu fi uitat, dorință pe cît de omenească pe atît de nesigură ca realizare în viitor. Este normal ca actorul, a cărui artă stă sub semnul efemerității, să vrea să consemneze pentru urmași sentimentele și gîndurile lui intime, intențiile ce i-au însuflețit creațiile, împrejurările nefericite, aprecierea contemporanilor.

În această întreprindere actorul memorialist va căuta să pună în evidență succesele binemeritate și eșecurile întîmplătoare, ceea ce mi se pare firesc, dacă considerăm poziția lui în lume și pe scenă. Este deci cu atît mai surprinzătoare în această privință discreția celui care, la sfîrșitul carierei, avea să devină decanul artiștilor la Comedia Franceză.

Amintirile nu-l asaltează pe Jean Yonnel; ele se înlănțuie după criteriul memoriei afective, se deapănă legănat, ceea ce nu înseamnă că zguduirile nu se percep cu intensitatea dorită.

După propriile mărturisiri, Jean Yonnel făcea parte dintr-o familie înstărită, la adăpost de orice griji materiale. Tatăl era un doctor reputat, pasionat de descoperirea remediului cancerului. Mama pare să fi fost o ființă diafană, cu înclinație delicată pentru pian și care moare tînără, atinsă de boala care în literatură este numită necruțătoare.

Jean și fratele său mai mare sînt chemați grabnic de la Paris, unde-și făceau liceul, la București, pentru a o mai prinde în viață.

Călătoria în țară îi provoacă delicii pe care numai mintea exaltată de bucurie a copilului le poate imagina, delicii la care se adaugă emoția febrilă a revederii dintre mamă și fiu: « Je puis affirmer que j'atteignis là, en attendant de revoir ma mère, l'un des sommets du Bonheur auquel je ne suis plus jamais parvenu depuis » (p. 11).

Moartea ființei iubite ia, așa cum era de așteptat, proporții de cataclism, viața pare că stagnează.

Jean decide brusc reîntoarcerea la Paris și-și reia normal studiile, înveselite de jocul de rugbi pe care îl practica cu îndemînare. Viața se scurgea fără violențe, pînă în momentul cînd întîmplător aude pe Peraldi, un camarad de școală, recitînd « tirada nasurilor » din *Cyrano*. Impresia este fulgerătoare: « Si, en cet instant, je m'étais trouvé en pleine obscurité et que l'on eût dirigé sur moi un puissant projecteur, je n'eusse pas été plus

* Textul dactilografiat mi-a fost pus la dispoziție de d-na Sylvie Chevalley, de la Comedia Franceză, cu o remarcabilă bunăvoință și cu consimțămîntul d-nei. Yonnel.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ébloui » (p. 24). Remarc în treacăt că Yonnel întrebuinţează în această comparaţie termeni pe care numai un îndelung contact cu scena poate să-i explice. Asaltat de entuziasmul şi interesul devorant al lui Jean, colegul îi promite că-l va prezenta tînărului actor de la Comedia Franceză, René Alexandre, cu care lua lecţii de teatru.

Audiţia se petrece excelent, versurile unui poem de Victor Hugo, *Napoléon II*, sînt spuse cu înfrigurare, teamă şi dorinţa de a reuşi, senzaţii pe care orice candidat le cunoaşte atît de bine.

Profesorul simte nevoia să ceară, în cazul lui Yonnel, care mergea atunci pe 17 ani, părerea lui Mounet-Sully. Ce proaspătă şi emoţionantă este amintirea « scenei » cînd marele artist îl ascultă: « Le ciel entrouvert et Dieu lui-même m'apparaissant, mon *étonnement* (dans le sens originel du mot, si souvent employé par Racine) n'eût pas été plus foudroyant. Je vis un magnifique vieillard, confortablement assis dans un large fauteuil. Je vis sa grande barbe et ses cheveux blancs, coupés à la « Romaine »; deux yeux noirs, dont chacun me regardait séparément, sans que jeusse pu distinguer lequel des deux me voyait » (p. 29). Pasajul mi se pare remarcabil prin aceea că face dovada unor calităţi care cu timpul vor lua proporţii, uneori nedorite: impresionabilitate şi curiozitate amestecată cu putere ascuţită de discernămînt.

Mounet-Sully, la întrebarea lui René Alexandre:

— « Alors, Monsieur le Doyen, dans le cas particulier de ce garçon, pensez-vous que je puisse l'encourager à faire du théâtre? », răspunde (« cria plus qu'il ne dit »):

— « Ce serait un crime s'il n'en faisait pas ! » (p. 30).

Am insistat asupra întîlnirii dintre un mare maestru şi un învăţăcel ardent, pentru că asemenea momente marchează considerabil o carieră artistică, cu atît mai mult cu cît ele se petrec la o vîrstă cînd receptivitatea ia proporţii însemnate.

Nici o îndrăzneală nu i se pare prea mică pentru a dezvolta ceea ce socotea că este raţiunea sa de a fi.

Cu totul pe neaşteptate este angajat la teatrul Cluny, de către directorul Duplay, pentru a juca în *La joyeuse gaffe*, în rolul unui sergent de stradă, şi în revista *Le Boul' Mich*, unde deţinea roluri multiple, printre care şi acela de cîntăreţ în coruri.

Această primă aventură în teatru îi aduce un venit de 50 de franci pe lună şi-l obligă la « compromisuri » cu viaţa de şcolar.

Seara, cînd dormitorul era la ora viselor, Jean cobora trei etaje pe o frînghie care era legată de piciorul patului şi care ieşea cu discreţie pe fereastra deschisă. Dimineaţa se întorcea în momentul cînd se făcea curăţenie, pentru a dormi ca plumbul pînă la bătaia de tobă care anunţa deşteptarea.

În ciuda oboselii fizice şi nervoase, Yonnel trece cu bine examenul de bacalaureat, drept care primeşte de la Bucureşti o sumă frumuşică laolaltă cu recomandaţia tatălui de a vizita Olanda. Îndemnul părintesc a rămas fără rezultat, căci o parte din bani se duce pe lecţiile cu René Alexandre, iar restul se pulverizează la Casino d'Enghien, unde-l antrenase un camarad.

În Parisul tumultuos şi printre cei care se dedicau scenei, tînărul nostru întîlneşte pe Paul Mounet-le-Magnifique, frate cu Mounet-Sully, şi care era profesor la Conservator. Actor el însuşi, Paul Mounet avea o înfăţişare deopotrivă simpatică şi ciudată, care convenea totuşi vîrstei onorabile de şaizeci de ani: « . . . tunique très ajustée, sous laquelle on devinait le jeu des muscles, et vaste pantalons à la « zouave », serré aux chevilles. Cette tenue était de drap bleu foncé en hiver et d'alpaga gris clair dès les premiers beaux jours. Dans la rue, le tout s'agrémentait d'un chapeau noir à larges bords et d'un ample manteau à pélerine, flottant au vent » (p. 42). Dotat cu un spirit autentic rabelaisian, Paul Mounet, admirabil ca generozitate şi căldură umană, nu se jena să spună anecdotele cele mai « decoltate » în faţa elevelor şi a . . . mamelor, care pe vremea aceea le însoţeau la Conservator. Curînd, Jean Yonnel cunoaşte un alt idol, care îi va fi un prieten săritor şi plin de solicitudine: Edouard de Max.

Portretul fizic şi moral pe care i-l dedică mărturiseşte o admiraţie fără înconjur punctată de nuanţări binevenite:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Edouard de Max, bien que très différent sur certains points de Paul Mounet, avait le même sens de l'humain, la même générosité de cœur et la même prodigalité matérielle. De Max était de taille moyenne, le buste large sur des jambes un peu brèves. Il avait une admirable tête de médaille, des yeux gris-verts et des cheveux d'un noir-corbeau. Il s'habillait avec une recherche et une élégance un peu précieuses. Il était d'une intelligence et d'un esprit rares. Sa voix grave avait des nuances multiples : elle donnait souvent l'impression d'un chant, lorsqu'elle atteignait toute son ampleur dans certains passages tragiques et surtout dans l'interprétation des poèmes de Verlaine, Baudelaire, etc. . . . Inoubliable serviteur des Poètes, il joignait à ce lyrisme grandiose des dons comiques et pittoresques allant jusqu'à la caricature, quand la pièce, le personnage et la situation le lui permettaient.

Moins « pur » que Mounet-Sully — dont il était de beaucoup le cadet — il était plus divers, plus châtoyant, moins près du Ciel, mais plus proche du Rêve. Il mourut, relativement jeune, âge de 55 ans, plaisantant sa propre mort comme ses nombreux créanciers, dont il déplorait en souriant la déception, et lucide jusqu'aux derniers instants » (p. 43 –44).

După încercări infructuoase de a continua studiile de medicină, Yonnel înfruntă mînia părintească, care se manifestă fără milă prin tăierea subsidiilor. Foamea devine inamicul numărul 1 al unei existențe cu adevărat zbuciumate și imprevizibile. Cu 20 de centime Yonnel lua un « café-crème » și un corn la « Café-Biard », iar dacă foamea îl chinuia prea tare, își cumpăra un cornet de cartofi prăjiţi, savuraţi îndelung în Jardin du Luxembourg . . .

Un turneu salvator în Normandia cu piesa lui Jacques Hebertot, *La Terre qui chante*, în care joacă rolul principal, îi est propus de un elev al lui Paul Mounet.

Urmează *Notre-Dame de Paris* la teatrul Montmartre, azi « l'Atelier », în rolul lui Phoebus, pentru care primește 20 de franci pe săptămînă.

Probabil că Yonnel s-a achitat prea mulţumitor de sarcinile de actor-debutant, de vreme ce directorul Soulié îl distribuie la același teatru în *Hamlet*, într-o adaptare versificată în 5 acte de Lacroix și Samson.

Între timp, tinerețea cu drepturile ei imprescriptibile îl împinge la aventuri sentimentale, dintre care unele se soldau cu profit în toate direcţiile. Totuși, datoriile făceau pui. . . Un împrumut de 500 de franci acordat cu generozitate de doi români mai înstăriţi îl ajută să-și recupereze valiza cu lucruri, reţinută la hotelul unde nu onorase nota de plată. O ameliorare incontestabilă a bugetului este determinată de participarea la diferite filme, unde juca ca prim amorez : « Mon Dieu ! En ai-je tourné des niaiseries, de pauvres et plates histoires d'amour, qui, sur le moment, ne me semblaient pas aussi bêtes » (pag. 70).

O lovitură dureroasă îl aștepta printre întîmplările confuze ce-i ieșeau în cale : este respins la concursul de admitere în Conservatorul de artă dramatică, « malgré les encouragements et les paroles flatteuses des Professeurs et des Membres du Jury, qui m'avaient remarqué. . . » (p. 71).

Între timp este chemat în ţară pentru un an, pentru a-și împlini datoria militară. Furtunos și prompt în reacţii, Yonnel comite o gravă indisciplină militară, ceea ce i-ar fi atras urîte neplăceri, dacă un general, prieten al familiei, nu i-ar fi dat la timp o mînă de ajutor.

O dată serviciul militar terminat, tînărul ardea de dorinţa de a se întoarce la Paris pentru studii.

Părinţii — între timp tatăl se recăsătorise — îi refuzau orice ajutor. În disperare de cauză, Jean Yonnel, face apel la o strategemă abil pusă la punct și, pretextînd neglijenţa, îl determină pe Petre Carp, prim-ministru, și prieten al familiei, care pleca cu același tren la Viena, să-i cumpere un bilet de tren, la care s-a adăugat suma de 500 de franci pentru prime și urgente cheltuieli de instalare. « J'étais incroyablement content de moi, de Monsieur Carp, d'avoir atteint mon but, en jouant un bon tour à mon Père, auquel j'expédiai incontinent le télégramme suivant :

« Tu dois mon billet et 500 francs à Monsieur Carp » (p. 91 –92).

Bucuriile se ţin lanţ și în urma unor probe dificile este admis la Conservator, primul *ex-aequo* împreună cu Maurice Lagrenée.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fericirea este umbrită de repartizarea la clasa profesorului Jules Leitner. Yonnel ar fi vrut să aibă ca maestru pe omul care îi arătase atîta prietenie și pentru care avea atîta admirație: Mounet-le-Magnifique. Prilej de a schița cu pătrundere portretul celor doi:

« Paul Mounet et Jules Leitner étaient aussi différents que le chaud et le froid. Force de la Nature, le premier était exubérant, spontané, athlétique, puissant, aimant la blague, la bonne chère et le vin.

Au restaurant, s'il commandait un « rhum au café », sa tasse contenait $^3/_4$ d'alcool pour $^1/_4$ de café. Il était fils de Bergerac, comme son frère aîné Mounet-Sully; il lui eut été impossible de renier cette filiation.

Leitner était de taille médiocre, l'aspect froid et sévère. Il semblait voué aux rôles comiques ou de composition, mais il était doué d'une très belle voix, bien timbrée et d'une articulation impeccable, grâce à laquelle — aussi loin que l'on se trouvât de la scène —on ne perdait pas une syllabe. Ces qualités, ainsi qu'un foyer intérieur, une ardeur contenue lui permirent d'interpréter des roles tels que ceux d'Alceste ou de Don Carlos (*Hernani*) sans démériter » (p. 93).

La Conservator este primit în urma declamării rolului lui Curiace în *Horace* de Corneille.

La sfîrșitul celui de-al doilea an, îi revenea lui Jules Leitner montarea unei piese la alegere; propune *Le Cid*, iar în Rodrigue îl distribuie pe Yonnel. Presa i-a fost în general favorabilă; i s-a dat chiar supranumele de « singurul tragedian adevărat », « étiquette flatteuse mais dangereuse » (p. 96), adaugă autorul. La concurs, juriul condus de Gabriel Fauré, directorul Conservatorului, îi acordă mențiunea întîi.

Cu recunoștință și discernămînt, Jean Yonnel aduce un omagiu profesorului Jules Leitner: « Son enseignement me fut grandement profitable: j'étais comme un poulain fougueux, galopant en liberté dans une prairie, mais la prairie, où je prétendais gambader, était faite des admirables textes des œuvres classiques. Je confondais les cris intempestifs avec la puissance tragique et j'ignorais la mesure et la sobriété au bénéfice d'une gesticulation désordonnée; tous ces défauts rendant souvent ma diction incompréhensible par excès de bruit et de précipitation. (. . .) Mon nouveau Maître, sans essayer de refréner mon tempérament, s'attacha à le diriger. Il me faisait patiemment recommencer le passage d'une scène, que je venais de hurler en gesticulant; il m'obligeait à tenir les mains enfoncées dans mes poches.

J'entrevis ainsi la valeur d'un geste, fait à bon escient, je mesurai la portée d'une phrase, d'un vers et même d'un mot, prononcés à mi-voix, mais articulés fortement, soutenus par la pensée et par l'intense ardeur intérieure » (p. 93—94).

După cum se vede, Yonnel, abil și competent condus de profesor, distinge progresiv elemente de tehnică actoricească, elemente care deschid atît de fericit calea rezonanțelor afective în interpretare.

O întîmplare extraordinară urma « să strice » în mod pozitiv echilibrul pe care îl presupune un studiu solid și aprofundat.

Sarah Bernhardt trebuia să dea la Londra cinci reprezentații cu *Fedra*, de Racine, în care juca desigur rolul titular. Îi lipsea interpretul pentru Hippolyte. Probabil că faima elevului Yonnel nu era mică, din moment ce artista a cărei voce semăna cu timbrul unei harfe se adresează astfel profesorului.

— « Mon petit Leitner, vous avez, paraît-il, dans votre classe l'oiseau rare, le candidat tragédien?. . . Est-ce exact?. . . Est-il ici? Dans ce cas, montrez-le-moi tout de suite » (p. 103), iar Jules Leitner îl desemnează pe actorul nostru cu mîna.

După o mică probă de recitare, Sarah Bernhardt exclamă (« et cette voix et ces mots résonnent encore dans tout mon être », p. 104):

— « Eh, bien, il ne sait rien, en effet. . . Mais je crois que cela ira, en travaillant » (p. 104).

Reprezentațiile, după un studiu ardent, au fost triumfale. Succesul l-a amețit pe tînărul Yonnel, de vreme ce oscila între propunerea unui manager de box, care voia să facă din el un campion, și aceea a unui impresar, de a deveni actor englez.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Madame Bernhardt îl trimite la Paris să-și continue studiile, al căror sfîrșit nu era departe. Pentru ultimul concurs, Yonnel decide să joace pe Oreste din *Andromaca.* Jules Leitner încearcă să-l convingă să renunțe, explicîndu-i că Mounet-Sully și De Max eșuaseră în acest rol, dar în zadar. . . La sfîrșitul concursului i se acordă premiul I la tragedie *ex-aequo* cu Roger Gaillard. La comedie obține o mențiune întîi în rolul lui Alceste.

Urmează decepția: nu este chemat la Comedia Franceză, așa cum se aștepta.

După tribulații care l-au adus pe pragul de a părăsi Franța și de a renunța la cariera de actor, ajutat de intervențiile lui De Max și ale unei foste colege, Marguerite Guéreau, este angajat ca « Acteur du Théâtre National de l'Odéon ».

Din nenorocire, izbucnește primul război mondial, Yonnel este dezolat la gîndul de a rămîne inactiv într-o luptă în care, nefiind cetățean francez, nu se putea angaja. În 1915, datorită unui decret special, străinii doritori să se angajeze voluntari au libertatea să o facă. Jean Yonnel luptă pe front pînă la sfîrșitul războiului.

În 1918, ca actor al Odeonului, cîștiga 120 de franci pe lună. Primul rol a fost acela al lui Rodolphe în *La Vie de bohème.* Titularul rolului fiind bolnav, i se anunță vestea în dimineața zilei cînd trebuia să aibă loc reprezentația. După « o tensiune inexprimabilă », « tout se passa aussi bien que possible en de telles circonstances et j'obtins (pourquoi ne pas le dire ici) une sorte de petit triomphe le 4e acte » (p. 135).

Acest rol este începutul unei cariere de actor la « Odéon », pe cît de fecundă pe atît de mulțumitoare. În doi ani Yonnel joacă în 17 roluri clasice, romantice, moderne. La cererea lui, directorul Paul Gavault re-montează *Chatterton*, de Alfred de Vigny. Actorul obține un succes extraordinar, printr-o trăire în transă a rolului. În ultima scenă, cînd eroul își ia rămas bun de la Kitty Bell, femeia pe care o iubește, după ce în prealabil a băut otrava, Chatterton-Yonnel urcă scările spre camera lui și trece prin spaimele morții: « Ayant prononcé les derniers mots, au haut des marches, j'avais à pousser la porte, donnant sur le palier qui précédait ma pauvre chambre. J'exécutai tous ces mouvements avec le sentiment de vouloir réellement cacher mes derniers instants à celle que j'aimais et tombai, raide mort, *sans perdre une seconde connaissance* » (*subl. aut.*, p. 137).

Autorul acestor amintiri scrise « au gré de ma fantaisie » acordă o importanță susținută rolurilor pe care le-a jucat în piesele lui Paul Claudel, montate la Comedia Franceză: *L'Otage*, *L'Annonce faite à Marie.*

În timpul perioadei « odéoniene », Yonnel creează două roluri principale în *La Maison de l'orage*, de Emile Fabre.

Un episod răsunător în cariera sa de artist îl reprezintă spectacolul cu piesa *La Gloire*, de Maurice Rostand, în care are bucuria să joace din nou alături de Sarah Bernhardt, al cărei picior fusese deja amputat de chirurgul Pozzi în America. Marea actriță, care făcea și oficiul de regizor, nu era ușor de suportat și, la o reflecție dezagreabilă spusă cu voce tare, Yonnel, furios, părăsește sala de repetiții. Mică nu i-a fost surprinderea și emoția cînd, a doua zi, Sarah Bernhardt, într-un fotoliu purtat de doi oameni, vine să-l viziteze acasă și să se explice.

Între timp, viața lui Yonnel devine mai lipsită de griji materiale. Roluri deținute în piesa lui Henri Bataille, *Le Scandale*, și în *L'Etoile au front*, de Raymond Roussel, contribuie nu puțin la afirmarea unei notorietăți care capătă o confirmare strălucită prin intrarea lui la Comedia Franceză, oficializată la 1 ianuarie 1926. Debutul și-l face cu Rodrigue din *Le Cid*, unde, datorită unor condiții nefericite de adaptare și conjunctură, nu a putut să joace așa cum ar fi vrut. Își ia revanșa cu *A quoi rêvent les jeunes filles*, de Musset, în regia lui Charles Granval și decorurile Mariei Laurencin. Partenere îi sînt Marie Bell și Madeleine Renaud. Curînd, lui Jean Yonnel i se încredințează primele roluri de tragedie: Polyeucte, Oreste, Antiochus, și de dramă romantică: Ruy Blas, Chatterton.

Natura lui vulcanică și justițiară se face remarcată în intervențiile pe care le are în fața unui public cîteodată nepoliticos. Așa s-a întîmplat în timpul unei reprezentații cu *La belle Marinière*, de Marcel Achard, în care juca alături de André Brunot și Marie Bell, sau în timpul spectacolului cu *Sapho*, după A. Daudet, în care Cécile Sorel a fost împiedicată să joace.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ales societar al Comediei Franceze în 1929 de un comitet compus din actorii Sylvain, De Féraudy, Albert Lambert, Alexandre, Dessonnes și actrițele Weber și Piérat, Yonnel obține un succes durabil în două piese ale lui Paul Raynal: *Le Maître de son coeur* și *La Francerie*. E adevărat că în ultima a avut din nou de înfruntat, pe scenă și în ziare, un public care credea că se comite un sacrilegiu dacă pe scena primului teatru francez se vede o uniformă germană care îmbrăca un general, interpretat cu multă finețe de Jean Yonnel.

Autorul prezentelor memorii insistă cu reținută emoție asupra dificultăților pe care le-a întîmpinat abordînd rolul lui Hamlet, în regia aceluiași binevoitor Charles Granval, alături de « incomparabila » Madeleine Renaud în Ofelia și de Colonna Romano în rolul Reginei.

Din nou, curiosul fenomen de intrare în transă se manifestă: « Je m'entendis parler, tonner, comme si c'eût été de quelqu'un d'autre. . . La voix du spectre-mon Père fit irruption, me recommandant un peu de douceur; je tombai à genoux pour l'écouter et, tandis qu'il parlait, je sentis, mon esprit, mon Ame quitter mon corps et monter, monter. C'était merveilleux. . . mais, à une, certaine hauteur, je vis mon corps, au-dessous, à genoux. Je fus saisi par la terrible angoisse de ne pouvoir redescendre en moi: je me faisais lourd, lourd, mais inutilement. . . » (p. 222). Din această stare de conștiință în afara timpului, obținută la limita dintre dedublare și identificare, Yonnel iese datorită aplauzelor sălii entuziasmate.

Angajat de regizorul Léon Poirier într-un film, unde trebuia să interpreteze pe preotul-misionar Charles de Foucauld, actorul este bucuros să semneze un contract care venea la timp să stabilizeze o situație materială de loc prosperă.

E de menționat că Yonnel a fost un actor de cinema cunoscut și că a turnat în numeroase filme începînd din 1912, ca: *Loin du monde*, *Vingt ans après*, *Les trois mousquetaires*, *Amok*, *Les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg*, *Procès au Vatican*, și în 1954: *Marianne de ma jeunesse*.

Deși regia nu a fost una din preocupările constante ale carierei sale artistice, Yonnel, ca orice societar respectat, a pus în scenă, în dragostea pentru textele clasice, *Mithridate*, *Nicomède*, *Le Cid*.

Înainte de cel de-al doilea război mondial a fost conducătorul unui turneu al Comediei Franceze, organizat în Ungaria, Iugoslavia, România, Bulgaria, Turcia.

Obligat de autoritățile ocupante să părăsească primul teatru al țării, Yonnel își face intrarea 14 ani mai tîrziu cu Antiochus din *Bérénice*.

În primăvara anului 1941, Yonnel nu bănuia că propunerea lui Pierre Dux de a juca rolul unui sexagenar într-o piesă nouă îi va aduce consacrarea binemeritată a vieții de artist. Într-adevăr, regele Ferrante din *La Reine morte*, de Henry de Montherlant, nu poate fi disociat în amintirea contemporanilor de imaginea actorului care i-a dat viață. La 8 decembrie 1942 piesa este creată la Comedia Franceză în regia lui Pierre Dux, regie « d'une intelligence et d'une perspicacité exceptionnelles » (p. 253). Cîtă discreție pentru a pune în valoare o reușită memorabilă: « La pièce fut jouée devant des salles bondées, plus de cent fois en peu de mois, ce qui, à la Comédie Francaise, avec l'alternance, n'est pas courant et enfin (oserai-je le dire?. . . Tant pis, j'ose!. . .) me valut un des plus beaux et des plus durables succès de ma carrière » (p. 253).

Tot în rîndul creațiilor lui Jean Yonnel se află și *Les Caves du Vatican*, de André Gide, precum și *Le Soulier de satin*, de Paul Claudel, în regia lui J.-L. Barrault și alături de André Brunot, Madeleine Renaud, Marie Bell, Henriette Barreau, Aimé Clairond.

În 1947 actorul este numit profesor la Conservator, iar între 1954 și 1956 Yonnel devine decanul actorilor la Théâtre Français (sau Comédie Française).

O pensionare, pe care actorul o socotea pripită, îi aduce o liniște pe care nu și-o dorea. Răgazul zilelor penultime îi amintește, fără ostentație, firul unei vieți în care visele au devenit realități surprinzătoare, al unei vieți, în fond obișnuite, întretăiate de hotărîri și întîmplări dureroase.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Maladiv în nevoia de afecţiune socotea prietenia « comme le sentiment le plus pur, le plus désintéressé, le plus élevé qu'un homme fût capable de sentir et d'offrir : plus haut que l'Amour, certes — plus haut que la Foi » (p. 3).

Focarul dinamic al acestei existenţe este arta dramatică, dirijată încordat « vers les hauteurs que, bien entendu, je n'ai jamais atteintes, mais je suis heureux de les avoir parfois aperçues de loin, grâce à mon beau métier et par l'intermédiaire des œuvres, des rôles, que j'ai eu le privilège d'interpréter » (p. 271).

S-a apropiat de text cu veneraţie mistică, ştiind că în cuvînt există o forţă ce trebuie liberată şi adusă ca omagiu publicului.

A simţit că, înainte de orice, ceea ce i se cere unui actor este credinţa care-l leagă fascinant de ceea ce face, « l'Amour particulier, presque, inexprimable, de multiplier, de centupler sa propre existence par celle des personnages divers imaginés par un écrivain. . . » (p. 261).

Jean Yonnel observase, cu voinţă şi fără voinţă, fiind un artist înnăscut, natura umană. Era obsedat de atracţia ieşită din comun pe care o exercită anumite persoane asupra altora, prin darul care se numeşte *prezenţă*, dar « mystérieux, inexplicable, impossible à enseigner,. . . grâce auquel on vous regarde, on vous écoute, on vous remarque et on vous suit, même dans un rôle très court » (p. 262).

În aceste coordonate, îi era imposibil lui Yonnel să vadă în actor un simplu meşteşugar. Ceea ce ţine de meserie este ceea ce ţine de datorie, artistul nu acţionează decît « sous l'impulsion de son tempérament foncier, de ses dons et de son imagination. L'intelligence (s'il en est pourvu) et le raisonnement n'interviennent qu'après pour corroborer ou corriger : pour faire le choix et séparer le bon grain de l'ivraie » (p. 129).

După cum am mai remarcat, o trăsătură izbitoare a artei lui Yonnel este trecerea dincolo de « limitele admise », aşa cum s-a întîmplat în Chatterton sau Hamlet. Această atitudine este expresia singurătăţii interioare totale « qui s'instaurait en moi devant une salle pleine » şi care « m'a toujours aidé à me sentir seul *avec* et *dans* le rôle (*subl. aut.*), devenu un autre réel et vivant, s'exprimant sans autres témoins que les partenaires. De brusques applaudissements me furent parfois douloureux comme le réveil brutal d'un profond et mervielleux sommeil. . . » (p. 76).

Fără să fi fost un artist genial, Jean Yonnel a răspuns impecabil exigenţelor unui teatru cu o tradiţie multiseculară. Studiul pătimaş, etimologic nuanţat al textelor clasice, o credinţă care venea parcă de dincolo de el în arta ce o exersa l-au ajutat să izbîndească pe scene de justificat renume mondial.

Cariera sa este încrucişarea unor forţe echilibrate şi ferme, aliate firesc, cu o emoţie ce depăşeşte uneori frontierele comun acceptate.

Moartea intervenită în august 1968, în momentul cînd se pregătea să-şi revadă meleagurile natale, aduce în prim plan dispariţia unui tragedian de vocaţie afirmată, cu atît mai rară cu cît esenţa ei e de o netăgăduită nobleţe.

Efortul lui Yonnel în acest sens este mai mult decît meritoriu, el devine exemplar.

La sfîrşitul unei vieţi de artist de aproape 50 de ani, ce poate fi mai emoţionant ca această confesiune :

« Le plus vrai de mon existence, je l'ai vécu en rêves sans sommeil, dirigeant moimême leur déroulement »?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TIBERIU BREDICEANU

— MEDALION —

de BRÎNDUȘA CĂPLESCU

Fervent propagator al spiritului național în arta muzicală cultă — pe linia tradiției create de marii pionieri Gavriil Musicescu, Ciprian Porumbescu și Iacob Mureșianu —, compozitorul și folcloristul Tiberiu Brediceanu a desfășurat în cultura românească, timp de decenii, o fecundă activitate, din care se cuvine să relevăm unele momente și aspecte definitorii pentru personalitatea sa.

Compozitorul s-a născut în 1877, la Lugoj, centru cultural unde se dezbătea intens ideea unei arte muzicale românești. În fruntea celor ce luptau pentru această idee se afla însuși tatăl compozitorului, Coriolan Brediceanu [1].

Mediul familial și social al Lugojului a avut o influență hotărîtoare asupra orientării activității muzicale a lui Tiberiu Brediceanu. Primele lecții de pian le ia de la mama sa, Cornelia, a cărei soră — Sofia Vlad-Rădulescu — a fost o entuziastă culegătoare de melodii populare. De la Nica Iancu (Iancovici), lăutar vestit și totodată cunoscător al notației muzicale, învață să transcrie melodii populare și să le acompanieze la pian în felul cel mai potrivit [2]. În 1890 [3], concertul susținut la Lugoj de corul mitropolitan din Iași condus de Gavriil Musicescu (în cadrul turneului ce a constituit un eveniment de mare însemnătate pentru dezvoltarea întregii creații corale a compozitorilor bănățeni și ardeleni), apoi, în 1891 [4], reprezentarea operetei *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, dau impuls înclinării compozitorului către muzica populară. Ca elev al lui Iacob Mureșianu, la Blaj, Brediceanu dobîndește o pregătire ce-i permite să armonizeze un număr de piese populare, dintre care două au fost publicate în revista *Musa Română* [5]. După terminarea liceului, studiază dreptul la Budapesta, Bratislava, Viena și Roma și își ia doctoratul la Cluj în 1902. Își completează studiile muzicale la Sibiu, cu profesorul Hermann Kirchner (între anii 1903—1906), iar cu cîțiva ani mai tîrziu (1913), la Brașov, va mai studia cu Paul Richter.

În anul 1905, la Sibiu (concomitent cu inaugurarea Muzeului etnografic și a Casei naționale [6]), au loc adunările generale ale *Astrei* [7] împreună cu *Asociațiunea pentru fond*

[1] Unul din membrii fondatori activi ai « Reuniunii române de cîntări și muzică », președinte al « Reuniunii române de lectură », autor dramatic, publicist, orator popular, actor amator (de profesie avocat).

[2] Dr. Tiberiu Brediceanu, *Nica, vestitul lăutar dela Lugoj*, în *Drapelul*, Lugoj, 3, nr. 105, 6/19 sept. și nr. 106, 9/22 sept. 1903.

[3] Dr. Tiberiu Brediceanu, *Gavriil Musicescu la Lugoj. O amintire*, în volumul *Lui Gavriil Musicescu — Omagiu*, îngrijit și editat de Ștefan Stoicescu, București, 1934.

[4] În interpretarea «Reuniunii române de cîntări și muzică » din Lugoj.

[5] *Ardeleana cum se cîntă în Banat* — pentru pian, în *Musa Română*, Blaj, nr. 1, 1894, și *Bagă Doamne luna-n nor* — doină din Banat pentru voce și pian, în *Musa Română*, Blaj, nr. 11, 1894.

[6] Actualmente localul bibliotecii « Astra ».

[7] « Asociațiunea transilvăneană pentru literatura română și cultura poporului român », inaugurată în anul 1861 la Sibiu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de teatru român[8]. Pentru a sluji cît mai dinamic scopul dezvoltării culturii naţionale româneşti, spre care aceste asociaţii se îndreptau încă de la înfiinţarea lor, adunările includ acum ample manifestări atristice. Astfel, timp de zece zile[9], pe scenele sibiene, s-au întrecut în a da strălucire evenimentului reprezentarea piesei *Fîntîna Blanduziei*[10] de Vasile Alecsandri, reprezentarea operetei *Moş Ciocîrlan*[11] de Tudor Cavaler de Flondor, concertul susţinut de corala « Carmen », de sub conducerea lui D.G. Kiriac[12] şi spectacolul muzical-coregrafic *Serata etnografică*, realizat de Tiberiu Brediceanu. Pentru a ilustra efectul pe care l-a produs asupra publicului ineditul şi autenticul acestui spectacol, să dăm cuvîntul cronicarului Ar. Ion al ziarului *Buletinul expoziţiunii*, editat cu ocazia acestor festivităţi. « Ziua primă a serbărilor naţionale a decurs în mod splendid. Îndeosebi sfîrşitul acestei zile, serata etnografică a fost momentul de înălţare ce a recompensat publicul pentru fatigiile pricinuite de îmbulzeala imensă de peste zi. A fost foarte fericită ideea directorului expoziţiunii, dl. Dr. C. Diaconovich, de a prezenta astfel, într-un admirabil caleidoscop, dansurile, costumele şi melodiile româneşti « din cele patru unghiuri ». S-a dat prin aceasta o nouă şi vie dovadă despre geniul de creaţiune, simţul estetic subtil şi despre zburdălnicia cuminte şi cumpătată a românilor de prin aceste colţuri de ţară »[13].

Prin *Serata etnografică*, Brediceanu dovedeşte deosebite însuşiri artistice, ce aveau să străbată consecvent întreaga-i evoluţie ulterioară, anume: muzicalitatea viguroasă, înţelegerea selectivă a valorii folclorului ca factor de cultură naţională şi simţul plasticităţii scenice. Pe baza unui bogat material de doine, cîntece şi jocuri din Banat, Crişana, Ardeal şi Maramureş, a căror frumuseţe l-a captivat în cursul frecventelor sale investigaţii folclorice la faţa locului, Brediceanu desfăşoară în cadrul acestei *Serate etnografice* — ce poate fi considerată un prototip de gen muzical-scenic —, varietatea de melodii, dansuri, costume şi obiceiuri specifice fiecărei regiuni. « Dacă aranjamentul muzical a fost atît de potrivit, concrescut chiar cu vedeniile care se înfăţişau ochilor, ca să fascineze sufletul, meritul este al lui Tiberiu Brediceanu. . . »[14]. Un preludiu şi o horă orchestrale, scrise de Brediceanu în stil popular, au constituit aportul său creator propriu-zis.

Acelaşi cronicar descrie pe larg desfăşurarea spectacolului, punct cu punct. După *Preludiul* şi *Hora*, au urmat un cîntec şi o doină — *Spune mîndro-adevărat* şi *Jele-i, Doamne, codrului* — interpretate de Veturia Triteanu, purtînd un frumos costum sebeşean, apoi s-au jucat *Lugojana*, *Romana jubiliară*, *Ardeleana* ca în Banat, *Învîrtita săliştenilor*, grupurile de dansatori fiind îmbrăcate în porturile regiunii de origine a fiecărui dans. În continuare, soprana Lucia Cosma a interpretat cîntecul popular bănăţean *Bagă Doamne luna-n nor*, după care au urmat jocurile *Căluşerul* şi *Bătuta* şi două doine ciobăneşti cîntate din fluier de tînărul compozitor Augustin Bena. « Şi după toate acestea — continuă cronicarul —, drept încheiere s-a prezentat un tablou încîntător al tuturor care au participat în mod activ la splendoarea acestei serate. O şezătoare la ţară, cu fete frumoase şi harnice, unele torcînd, altele sfîrnind cucuruz şi hîrjonindu-se cu ibovnicii lor, iar flăcăii cîntînd din fluier şi din gură, cum e data românului la asemenea prilejuri. Tenoristul Ştefănescu a cîntat cu vocea lui dulce şi mlădioasă: *Colo-n vale-n poeniţă. . .* »[15]. Spectacolul a fost, cu doi ani mai tîrziu, în 1907, reprezentat la Budapesta, sub titlul *Poem muzical-etnografic — Banatul, Ardealul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cîntec* şi şi-a menţinut răsunătorul succes, jucîndu-se şi cu diverse alte prilejuri, bunăoară la Arad în 1909, la Viena în 1911, la Braşov în 1912, la Cluj în 1920 (cu ocazia inaugurării Universităţii), în 1924 la Teatrul Naţional din Bucureşti (în cadrul sărbătorilor *Astrei*). De-a lungul anilor, *Poemului muzical-etnografic* autorul i-a adăugat noi cîntece şi jocuri, culese din întreaga

[8] Înfiinţată în anul 1870 în scopul creării unui teatru românesc în Transilvania.

[9] De la 6/19 august la 15/28 august 1905.

[10] În interpretarea unui colectiv de amatori îndrumat de Zaharia Bîrsan.

[11] Interpretată de « Reuniunea română de muzică » împreună cu soliştii Lucia Cosma, Nicolae Ştefănescu, Grigore Pantazi şi cu capela orăşenească din Sibiu. Au dirijat compozitorul şi Hermann Kirchner.

[12] Programul a cuprins — pe lîngă piese clasice şi religioase — coruri de Musicescu, Dima, Vidu, Popovici şi Kiriac.

[13] Ar. Ion, *Serata etnografică*, în *Buletinul Expoziţiunii* [Ziar ocazional], Sibiu, nr. 2, 9/22 aug., 1905.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţară şi, în această versiune îmbogăţită, a fost reprezentat la Bucureşti în anul 1929, cînd, potrivit noului său conţinut, s-a numit *România în port, joc şi cîntec*.

După 1905, Tiberiu Brediceanu îşi continuă cu pasiune şi competenţă activitatea de folclorist (începută din copilărie — 1894), ce va fi din ce în ce mai apreciată. Academia Română îi comandă în anul 1910 efectuarea unei culegeri de melodii populare din Maramureş [16]. Cîntecele şi jocurile culese din 18 sate şi notate direct de la informatori (fără ajutorul fonografului, exactitatea notaţiilor fiind verificată prin utilizarea unui armoniu portativ), alcătuiesc colecţia de 170 *melodii populare româneşti din Maramureş* [17], colecţie reprezentativă pentru începuturile studiului ştiinţific al folclorului la noi în ţară. Brediceanu aplică aici sistemul de notaţie generalizat în Apus (Ilmari Krohn), grupează cîntece pe genuri, indică numele informatorului, locul de unde a fost culeasă fiecare melodie etc.

În 1922, acţiunea de culegere a folclorului românesc se intensifică şi capătă un caracter sistematic. D.G. Kiriac, primind din partea Ministerului Cultelor şi Artelor însărcinarea de a organiza această acţiune, face o serie de demersuri pentru a obţine fonografe şi fondurile necesare deplasărilor la ţară. El dă indicaţii asupra modului în care consideră că trebuie făcute cercetările, propune pe Béla Bartók pentru Transilvania, pe Dimitrie Cuclin pentru Vechiul regat, iar pentru Banat pe Tiberiu Brediceanu [18]. Acesta, care începuse să întreprindă în Banat, încă din anul 1921, noi investigaţii, izbuteşte pînă în 1925 să culeagă din 82 de comune 810 melodii. Printre ele se numără primele variante notate ale baladei *Mioriţa* [19]. Iată cum le prezintă Brediceanu într-o scrisoare din 14 ianuarie 1926 către Academia Română: « În această din urmă colecţie se găsesc şi cîteva melodii de-ale baladei *Mioriţa*; cît ştiu sînt unicele scrise pe note pînă acum. Dacă credeţi că ar fi potrivit, aş putea să pregătesc şi o comunicare Academiei asupra acestor interesante melodii ale *Mioriţei*, arătînd totodată şi înregistrările făcute la fonograf » [20]. Culegerea a fost premiată de Societatea compozitorilor români în anul 1925.

Opera folcloristică a lui Tiberiu Brediceanu totalizează peste 2 000 de melodii populare, culese din toate regiunile ţării. Avînd un sigur simţ al valorii artistice, folcloristul s-a oprit asupra unor deosebit de expresive şi caracteristice creaţii.

Din uriaşul material cules, compozitorul a armonizat şi prelucrat numeroase melodii, dîndu-le o interpretare cultă. Sub această formă adaptată, le-a publicat într-o serie de « caiete »: *Doine, cîntece şi balade poporale româneşti* pentru voce şi pian [21]; *Colinde* pentru voce şi pian şi pian solo [22]; *Jocuri poporale româneşti* pentru pian [23]. Executate frecvent în sălile de concert, aceste piese au avut darul de a lărgi interesul publicului pentru muzica populară, contribuind astfel la stimularea conştiinţei unei arte naţionale. Compozitorul şi-a propus ca armonizările şi prelucrările să fie cît mai adecvate, pentru a nu se altera autenticitatea materialului. Într-adevăr, aceste prelucrări vădesc în scriitura acompaniamentului simplitate şi rigoare; astfel melodiile îşi păstrează esenţa, precum şi unele particularităţi ce ţin de gen, zona culegerii etc. S-ar putea formula şi o anume rezervă: Brediceanu modelează diferitele structuri melodice aplicîndu-le schema sistemului tonal şi, în genere, ocoleşte cîntecele pe care le consideră refractare armonizării, de fapt negăsind soluţia organică pentru cele de tip modal. Limită inerentă, dacă ne gîndim că în acea vreme, la noi, conceptul armoniei clasice era încă suveran.

Lucrările scenice, « icoane de la ţară », cuprind, alternativ cu armonizările şi prelucrările, piese muzicale în care compozitorul, părăsind citatul folcloric, desfăşoară o gîndire componistică liberă, originală. Nu însă fără a asimila în partitură elemente specifice folclorului (intervale, înflorituri, ritmuri etc.). Este ceea ce numim creaţii *în stil* popular.

[16] Vezi corespondenţa dintre Tiberiu Brediceanu şi Academia Română, Arhiva Academiei, dosar. P—4—1907—1913, p. 321—324.

[17] Tipărită abia în 1957 de E.S.P.L.A., Bucureşti.

[18] Vezi referatul prezentat de D. G. Kiriac Ministerului Cultelor şi Artelor în anul 1922. Arh. Statului, fond. Ministerul Cultelor şi Artelor, nr. 745, 1922.

[19] Armonizate ulterior pentru cvartet vocal şi pian (E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956).

[20] Vezi scrisoarea lui T. Brediceanu către Academia Română, din 14 ianuarie 1926. Arhiva Academiei, dosar. P—4—1920—1926, p. 347.

[21] 10 caiete cuprinzînd 80 de melodii.

[22] 1 caiet cu 18 melodii.

[23] 8 caiete totalizînd 64 de melodii de joc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dintre ele amintim: *Preludiul*, *Hora*, *Doina lui Sorin* și cîntecul *Pe sub flori mă legănai* din *La șezătoare*; corul *Reîntoarcerea secerătorilor*, *Doina Stăncuței* și *Hora perinițel* din *La seceriș* [24].

Ni se pare că mai ales aici, în virtuţile acestor spectacole, se află miezul gîndirii specifice personalităţii artistului. După *Serata etnografică* (1905), preocuparea sa pentru genul de spectacol muzical se adîncește, capătă amploare și va deveni o adevărată predilecţie. Brediceanu este unul dintre primii compozitori români cu excepţională vocaţie pentru prezentarea, am spune, sincretică a folclorului (dansuri, cîntece, datini).

La șezătoare [25] este dezvoltarea scenei finale din *Serata etnografică*; *Seara Mare* [26] prezintă datinile legate de ciclul sărbătorilor de iarnă, iar *La seceriș* [27] ritualurile legate de sărbătorile de vară (strînsul recoltei). Pentru elaborarea lor, Brediceanu a făcut minuţioase cercetări pe teren, a citit intens literatură populară și diferite lucrări etnografice.

Oricît de naivă ar părea astăzi concepţia acestor realizări, este certă intuiţia muzicianului asupra posibilităţilor scenei de a transmite atmosfera ţărănească și spiritul popular; deopotrivă asupra rolului funcţional, dramaturgic al muzicii de a caracteriza viu personaje, situaţii și « conflicte » (de fapt, aici, simple idile). Aceste spectacole conţin germenii operelor, operetelor și baletelor aparţinînd unor compozitori bănăţeni și transilvăneni de mai tîrziu (Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Filaret Barbu, Zeno Vancea). De asemenea, spectacolele actuale, cu care ansamblurile noastre de artiști populari cuceresc admiraţia întregii lumi, își au rădăcini în creaţia scenică a lui Brediceanu.

Pe aceeași idee a afirmării culturii naţionale ce l-a călăuzit consecvent, s-a axat și activitatea sa publicistică și de organizator. Prin articole și conferinţe, Tiberiu Brediceanu a argumentat cu ardoare frumuseţea cîntecului românesc și a subliniat valoarea creaţiilor muzicienilor români [28].

În funcţia de șef al resortului artelor din Consiliul dirigent român, a avut o însemnată contribuţie la înfiinţarea Teatrului Naţional (1919), a Conservatorului de muzică și artă dramatică și a Operei Române (1920) din Cluj. A participat la înfiinţarea primei Arhive fonografice de folclor din ţară, la București, în 1927, precum și la înfiinţarea Conservatorului « Astra » din Brașov, în 1928.

Tiberiu Brediceanu rămîne o sensibilă prezenţă în istoria muzicii noastre, prin calităţile sale creatoare dovedite în lucrările originale și în prelucrările de melodii populare și prin vastul și preţiosul material folcloric cules din întreaga ţară. Neobosita energie cu care a luptat pentru promovarea spiritului naţional în cultura muzicală românească îl situează printre exemplarele figuri de artiști-patrioţi.

[24] Vezi George Breazul, *Tiberiu Brediceanu sărbătorind 80 de ani de viață*, în revista *Muzica*, București, 7, nr. 5, mai 1957, p. 6—11.

[25] Jucată prima oară la Sibiu, în 1908, cu prilejul comemorării a 25 de ani de la moartea lui Ciprian Porumbescu.

[26] Premiera a avut loc la Opera Română din Cluj, la 26 dec. 1924.

[27] Prima reprezentaţie a fost în anul 1936 la Opera Română din Cluj.

[28] Vezi broşura *Chestiunea teatrului nostru şi Societatea pentru fond de teatru român*, Braşov, 1914; *Gavriil Musicescu la Lugoj. O amintire*, în volumul *Lui Gavriil Musicescu. Omagiu*, Bucureşti, 1934, p. 32—34; *Profesorul Iacob Mureşianu. Amintiri*, în *Cultura creştină*, Blaj, 17, nr. 4—5, apr.-mai, 1937, p. 379; *Histoire de la Musique Roumaine en Transylvanie*, în *La Transylvanie*, Bucureşti, 1938; *Romana. Epoca şi istoricul acestui dans*, în *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, nr. 25, 1941, p. 5; *Nica, vestitul lăutar din Lugoj*, conferinţă prezentată la adunarea « Astrei » din 1903 la Sebeşul Săsesc, publicată în *Drapelul*, Lugoj, 3, nr. 105 şi 106, 6/19 sept. şi 9/22 sept. 1903; Cuvîntările ţinute la deschiderea Conservatorului de muzică şi artă dramatică din Cluj (1920) şi la inaugurarea Operei Naţionale (Opera Română) din Cluj (1920); Cuvîntarea rostită cu prilejul jubileului de 40 de ani al compozitorului George Dima, Cluj, 1922; *Muzica şi compozitorii români ai Transilvaniei*, conferinţă publicată în Biblioteca « Astrei », 1926, nr. 2; *Motivul muzical în creaţia poporală*, conferinţă ţinută în cadrul Universităţii Libere, Bucureşti, 1927; *Istoricul şi starea actuală a cercetărilor de muzică poporală românească*, comunicare la Congresul artelor populare din Praga, 1928; *Muzica din Banat şi compozitorul Ion Vidu*, conferinţă ţinută la Radio Bucureşti în 1932 etc. etc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UNELE ASPECTE ALE ACTIVITĂŢII PEDAGOGICE A LUI GEORGE STEPHĂNESCU

de VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

În anul 1872, cînd se prezintă la concursul pentru ocuparea catedrei de cînt a Conservatorului din Bucureşti — concurs la care obţine calificativul « excepţional » —, George Stephănescu are deja bine conturată în mintea şi în sufletul său ideea care îl va călăuzi toată viaţa şi pentru care nu va precupeţi nici un sacrificiu: crearea operei române.

Proaspăt absolvent al Conservatorului din Paris (1871) — unde studiase cu Henri Reber (armonie şi contrapunct), Auber şi Ambroise Thomas (compoziţie), Delle Sedie (canto) —, tînărul de 29 de ani îmbrăţişează nu întîmplător cariera pedagogică: « . . . Pentru a pregăti cadrele necesare întemeierii operei române, am dorit această clasă de cînt de la conservator », spune el în una dintre însemnările sale rămase în manuscris. Pare semnificativă prezenţa, printre dascăli, a lui Auber şi Ambroise Thomas; cel care avea să fie întemeietorul operei române îşi începuse ucenicia cu doi reprezentanţi de seamă ai teatrului liric. Experienţa cîştigată la clasa lor, şi bineînţeles şi la orele lui Reber şi ale lui Delle Sedie, constituie un suport preţios în cariera viitoare a tînărului profesor de cînt de la Conservatorul din Bucureşti, care în 1872 nu înregistra decît opt ani de existenţă.

În climatul sfîrşitului de secol XIX, caracterizat printr-o puternică nevoie de afirmare naţională manifestată în toate direcţiile, George Stephănescu se avîntă în acest curent novator, impunîndu-se ca un diriguitor şi un deschizător de drumuri. George Stephănescu dorea o operă română slujită de cîntăreţi români, avînd un repertoriu în care, alături de marile lucrări străine, cîntate însă în limba pămîntului, să se introducă şi opere româneşti. Pentru el, teatrul liric reprezenta un autentic aşezămînt de cultură, un instrument eficace de educare, contribuind în egală măsură la opera de afirmare naţională în care se încadrează cei mai reprezentativi exponenţi ai intelectualităţii româneşti, cu care compozitorul întreţinea legături foarte strînse. Caragiale, Hasdeu, Alecsandri, Eminescu, iată cîteva nume de prieteni şi colaboratori ai săi.

Deci, teatrul liric obiectiv principal; dar, într-o etapă imediată, necesară tocmai atingerii acestui obiectiv, Conservatorul este factor prim, ca pepinieră a întîiului contingent de artişti lirici români, capabili să răspundă exigenţelor unei sarcini îndeajuns de pretenţioase pentru început.

Nu intenţionăm să stăruim asupra rezultatelor obţinute de profesorul George Stephănescu şi nici asupra celorlalte ipostaze, paralele, de director de teatru, compozitor, dirijor, care, de-a lungul carierei sale, s-au mainfestat în mod armonios în comun. Numeroase articole în publicaţii de specialitate, prezentări şi audiţii în emisiuni de radio, ca şi mica *Viaţă în imagini*, publicată de fiul său, pictorul Gabriel Stephănescu, apărută în anul 1962 în Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, au constituit pînă în prezent modalităţi de cunoaştere a muzicianului român, reprezentînd totodată şi contribuţii în vederea

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unei eventuale monografii de mai mare anvergură. În ceea ce ne privește, ne vom îndrepta atenţia asupra a două scrieri cu caracter predagogic și asupra *Proiectului de regulament pentru școala de muzică și declamație* [1], pe de o parte din dorința de a expune unele aspecte ale suportului teoretic al lui George Stephănescu, iar pe de altă parte pentru a arăta care erau concepţiile sale despre organizarea învăţămîntului muzical.

Apărută în anul 1896, *Mecanismul vocal* [2] este rezultatul unei experienţe de 23 de ani în domeniul pedagogiei cîntului, cu completările inevitabile ţinînd de investigaţii în metodica de predare a școlilor de cînt cu tradiţie, îndeosebi a școlii italiene. « M-am silit să trag din tote metodele atît vechi cît și noui, aceea ce o practică de atîţi ani mi-a dovedit că e adevărat și util, adăogînd și observaţiile făcute de mine în tot timpul acesta » [3], mărturisește autorul în cuvîntul său introductiv; este vorba deci de o lucrare de sinteză, conţinînd datele la zi pentru predarea cîntului, în acel moment.

Construită pe schema clasică a lucrărilor aparţinînd genului, « Mecanismul » debutează cu o primă parte teoretică în care, după o prezentare anatomică schematică și succintă a organelor aparatului vocal, se trece la noţiuni despre respiraţie, emisiune, legato, accente, sunete filate. Descrierea anatomică foarte simplă dovedește seriozitate în documentare, dar și scăpări inerente necunoașterii perfecte a unor probleme de fiziologie, ducînd în ultimă instanţă la interpretarea fenomenelor prin prisma impresiilor subiective căpătate în viaţă. Așa s-ar explica, de pildă, faptul că la pagina 6 ni se spune că saliva este produsă de amigdale (sic). O simplă afirmaţie însă nu ne face să ne îndoim de valabilitatea majorităţii subiectelor de pură specialitate pentru profesorul de canto, verificabile prin confruntarea cu alte lucrări de renume apărute în străinătate, chiar și după 1900. Mai mult decît atît, probleme diverse expuse în *Mecanismul vocal* revin și la alţi autori de asemenea tratate; într-o carte valoroasă semnată de pedagoga Madeleine Mansion, intitulată *L'étude du chant*, apărută în Franţa în anul 1956, găsim aceeași schemă pentru deschiderea glotei în cazul producerii unor sunete din grav sau acut. Faptul dovedește surse documentare comune, în cazul în speţă manualul renumitului Manuel Garcia, descoperitorul în anul 1855 al laringoscopului, aparatul permiţînd privirea coardelor vocale în timpul fonaţiei.

Astăzi, mai mult ca oricînd, se obișnuiește a se vorbi despre metode știinţifice folosite în cele mai diverse ramuri, chiar și în cele ale procesului de învăţămînt artistic și deci și în domeniul făuririi tehnicii vocale a cîntăreţului, stabilindu-se totodată, din punct de vedere istoric, momentele precise în care criteriul știinţific se impune. În pedagogia cîntului mulţi aleg apariţia și folosirea laringoscopului ca dată a intervenţiei știinţei în această disciplină. Este incontestabil adevărat că instrumentul acesta a avut rolul său în evoluţia educării vocii cîntate și că interesul arătat de profesorii de cînt cu reputaţie pentru problemele referitoare la fiziologia aparatului fonator au îmbogăţit cu mereu noi cunoștinţe metodica respectivă. La lectura lucrării lui Raoul Husson, *Vocea cîntată* [4], constatăm însă că, de fapt, despre o atitudine știinţifică reală se poate vorbi de abia după anul 1950, cînd cunoașterea fiziologiei fonatoare pe baze solide experimentale face într-adevăr posibile consideraţii precise referitoare la întinderea vocii, puterea ei, timbru, ca elemente esenţiale de cunoscut, și totodată la numeroase comportamente în cursul procesului fonator, deosebit de interesante pentru rezolvarea dificultăţilor ce apar în practica cîntului. Pînă la această dată, cu toate apelările la anatomie și la fiziologie, metodele de « conduită fonatoare » s-au bazat în primul rînd pe interpretarea senzaţiilor subiective ale profesorului, lipsite în general de precizie, pe observarea auditivă a subiectului; totul se desfășoară destul de empiric și poate că tocmai de aceea este mai mare meritul profesorului care obţine rezultate de valoare. (Ne permitem să afirmăm că și în zilele noastre studiul cîntului se bazează mai mult pe elementele noi obţinute prin observaţii în cursul

[1] George Stephănescu, *Proiect de regulament pentru școala de muzică și declamație*, ms., col. Gabriel Stephănescu. O parte a acestui proiect, *Scopul și organizarea școalei. Obiectele de studiu*, a apărut în anexa articolului *George Stephănescu, profesor de cînt*, de Elena Zottoviceanu, în S.C.I.A., nr. 2, 1962, p. 225–227.

[2] George Stephănescu, *Despre mecanismul vocal*, București, 1896.

[3] *Ibidem*, p. 3.

[4] Raoul Husson, *Vocea cîntată*, București, 1968, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

desfăşurării practicii predării, observaţii ce vin să îmbogăţească bagajul teoretic acumulat tot prin practică de-a lungul timpurilor de generaţii de profesori de canto, şi mai puţin pe aplicarea rezultatelor experienţelor de laborator sau pe colaborarea pe baze ştiinţifice dintre profesor şi cercetătorul foniatru). În cazul lui George Stephănescu, avem de-a face cu un fin observator, înzestrat cu o mare experienţă.

Pentru el, « diagnosticul » care clasifică o voce are cea mai mare importanţă. Subiectul este urmărit cu atenţie, pentru că « fiecare voce are oarecum individualitatea sa, de care trebuie a ţine cont profesorul » [5]. Clasificarea, care de multe ori distruge cariere înainte de a fi începute, George Stephănescu o făcea după evaluarea pe baze auditive a întinderii vocii, iar atenţia acordată individualităţii ei îl punea în gardă în faţa cazurilor în care debutantul nu prezenta forma-tip conţinută în tratate. Etapele ulterioare de desfăşurare a procesului de pregătire urmăresc în mod evolutiv introducerea acelor exerciţii necesare făuririi unei tehnici sănătoase şi egale pe toată întinderea vocii. Exerciţiile care se fac trebuie să fie în strînsă relaţie cu scopul final: vocea cîntată. De aceea, diversele acte fiziologice care iau parte la realizarea acestui scop nu trebuie exersate separat, pentru că, de fapt, separarea nu formează reflexul complex dorit, ci doar consolidează categorii de reflexe. Iată ce spune profesorul Stephănescu în legătură cu respiraţia: «... Unii maeştri recomandă a se exercita la început respiraţia, fără de a emite sunete. Credem aceasta cu totul de prisos, căci respiraţia nu se poate dezvolta decît odată cu emisiunea sunetelor şi apoi treptat cu celelalte studii ale mecanismului vocal »[6] .

În cursul celor doi ani de studiu ai mecanismului vocal — care se puteau prelungi la trei ani dacă, din cauza unor vacanţe prea lungi, elevii nu puteau fi supravegheaţi de profesor — se combina studiul vocal cu acela al citirii muzicale, ajungîndu-se spre sfîrşit la un cînt nuanţat realizat conform normelor precise conţinute în micul tratat, care constituie totodată şi programa de învăţămînt pentru elevul-cîntăreţ. Pronunţia are desigur un rol de seamă în cîntul nuanţat; în capitolul care i se afectează se observă cu atenţie problemele specifice ale limbii române, lucru demn de remarcat, reprezentînd prima încercare, e drept incompletă, în această direcţie.

În nici un caz doar un curs pentru un număr restrîns de elevi, studiul cîntului are în concepţia lui George Stephănescu o mare importanţă, el fiind « singurul din artele de esecuţie, care are avantajul de a întruni musica şi poesia, hotărînd mai bine... espresiunea cam vagă a musicii ». De aceea « el şi trebuie să formeze de la început atît urechea, cît şi simţul artistic al elevului » [7]. Iar în cadrul acestui studiu, formarea unui instrument agil şi bine educat prin intermediul mecanismului vocal este un lucru tot atît de important ca şi cunoaşterea temeinică a solfegiului: « Este absurd a se învăţa alfabetul musical, fără oarecari noţiuni anterioare de cînt » [8].

Proiectul de regulament pentru şcoala de muzică şi declamaţie nu este datat, dar cercetări anterioare [9] consideră că ar fi fost redactat în ultimii ani de învăţămînt, într-o perioadă cuprinsă între anii 1904 şi 1909. Prima încercare de realizare a unui astfel de proiect s-ar găsi prin anul 1900, cînd George Stephănescu este solicitat de întemeietorii Academiei de muzică şi artă dramatică a Teatrului popular să organizeze secţia vocală a acestei şcoli pe baze moderne [10]. El a şi funcţionat aici ca profesor de compoziţie şi cînt superior timp de un an. Principiile schiţate doar în prima încercare capătă în *Proiectul de regulament* o dezvoltare îndeajuns de amplă, iar normele care stau la baza lui vădesc pentru epoca aceea o poziţie înaintată, în care neacceptarea diletantismului, foarte prezent pe atunci, trebuie remarcată în primul rînd.

Şcoala de muzică şi declamaţie urmează să fie împărţită în patru secţii: vocală, instrumentală, pian şi compoziţie, dramatică. Aceste secţii sînt chemate să pregătească:

a) corişti pentru teatru şi biserică;

[5] George Stephănescu, *Despre mecanismul vocal*, Bucureşti, 1896, p. 16.

[6] *Ibidem*, p. 18.

[7] *Ibidem*, p. 3.

[8] *Ibidem*, p. 4.

[9] Elena Zottoviceanu, *George Stephănescu, profesor de cînt*, în *S.C.I.A.*, nr. 2, 1962, p. 224.

[10] *Ibidem*, p. 220—222.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

b) cîntăreţi soliști pentru teatru și concerte;
c) profesori în toate ramurile muzicale și dramatice;
d) șefi de orchestră, cor sau bande militare;
e) executanţi pe unul sau mai multe instrumente;
f) compozitori.

Ca o primă remarcă, se urmăresc cu atenţie nevoile imediate, ţinîndu-se desigur seama de posibilităţile lor de realizare. Astfel, se fac delimitări precise între corist și solist și între solistul de teatru și cel de concert. Acest lucru atrage după sine un sistem de pregătire și o programă de învăţămînt diferenţiate. Totul se justifică prin faptul că, după cum se știe, în concepţia lui George Stephănescu muzica vocală, prin toate formele ei de manifestare, este cea chemată să înceapă opera de educare artistică a unui public cît mai larg. De asemenea, se poate trage concluzia că se contează pe forţe suficiente capabile să acopere pregătirea numărului necesar de cîntăreţi împărţiţi în categoriile sus-menţionate.

Cîștigarea tehnicii vocale folosind metodele preconizate în *Mecanismul vocal* este obligatorie pentru toţi elevii-cîntăreţi. Mai mult decît atît, cei care vor să se dedice carierei pedagogice trebuie să primească noţiuni de mecanism vocal; iată deci cum se întrevede crearea posibilităţilor de formare a unei educaţii muzicale de masă prin cînt, datorită creșterii de cadre de profesori temeinic pregătiţi, dotaţi din punct de vedere artistic cu acele noţiuni concrete acumulate printr-un studiu metodic.

Desigur că pentru cei care se dedică scenei, *Proiectul* are în vedere nivelul artistic cerut de această profesiune, recomandînd cursurile obligatorii în consecinţă. În cadrul clasei de operă deci, clasă care exista și înainte în Conservator, este necesar « a face odată pe săptămînă, *cu orchestra de elevi (subl. n.)*, studii de acompaniament pentru ansambluri și scenele și ariile studiate. În caz cînd profesorii n-ar avea și calitatea de șefi de orchestră, aceste cursuri se vor face de profesorul de compoziţie, asistat de unul din profesorii de operă, cari va atrage atenţia elevilor asupra efectelor de orchestră, cum și asupra modului de a o urma » [11]. Iată o clauză deosebit de importantă, care tinde să rezolve atît problemele puse cîntăreţului în timpul spectacolului, cît și formarea, încă de pe băncile școlii, a rutinei viitorilor orchestranţi.

Instrumentiștii sînt și ei integraţi într-un sistem de pregătire care exclude mentalitatea diletantică. Toţi absolvenţii cursului de instrument și elevii ultimului an de studii participă de trei ori pe săptămînă, cîte două ore, la clasa de muzică de cameră. « Această clasă ar fi de dorit *să se facă de profesorul de compoziţie, care cunoscînd formele muzicale singur poate regula modul de interpretare a pieselor clasice și moderne ce se pun în studiu* » [12] *(subl. n.)*.

Secţia pian și compoziţie trebuie și ea reorganizată și dezvoltată. În afara claselor de pian existente, se cere înfiinţarea unei clase de contrapunct, compoziţie vocală și instrumentală și a celei de instrumentaţie orchestrală și de bandă militară. Acestora li se adaugă clasa de armonie, melodie și noţiuni elementare de compoziţie.

Referitor la studiul pianului, autorul proiectului preconizează obligativitatea participării la cursul inferior, ce trebuie să se desfășoare pe o perioadă de trei ani, a *elevilor de cînt, mecanism vocal* și compoziţie. Iată deci prefigurarea cursului de pian auxiliar din programa Conservatorului de astăzi, încă la începutul secolului.

Înfiinţarea clasei de compoziţie dovedește logica cu care privește George Stephănescu ideea dezvoltării muzicii românești.

Proiectul, din care am extras punctele care ni s-au părut cele mai interesante și sugestiile cele mai apropiate de existentul de astăzi, este fără îndoială rezultatul experienţei acumulate de autorul său după o îndelungată activitate pedagogică, dar și o sinteză a elementelor strînse după o serioasă documentare pe materiale similare străine. Ceea ce este pînă la urmă important nu ţine de originalitatea ideilor cuprinse în proiectul despre care ne ocupăm, ci de faptul că profesorul George Stephănescu elabora în primii ani ai secolului XX un program de organizare a învăţămîntului artistic cuprinzînd doleanţe care sînt tot atît de valabile și astăzi.

[11] *Ibidem*, Anexa, p. 226.

[12] *Ibidem*, Anexa, p. 227.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lucrarea *Stil și interpretație*[13] nu a văzut lumina tiparului. Fragmentul manuscris care se păstrează oferă la început un mic sumar din care luăm cunoștință de problemele ce intrau în atenția autorului. Iată-le, în ordinea abordării lor: a. considerații generale asupra muzicii și interpretării; b. despre accentul metric; c. despre ritm — ritm masculin și feminin; d. despre frazare; e. despre accentul ritmic — nota inițială și cea finală; f. despre motive (incize, desen) și accentuarea lor; g. despre adaptarea cuvintelor la muzică. La acest punct manuscrisul se oprește, autorul, nu se știe din ce motive, nemaicontinuînd, întrerupînd lucrarea tocmai în momentul în care ar fi intervenit probleme deosebit de importante de rezolvat pentru interpret. Le aflăm tot din sumar: h. despre accentul patetic; i. despre mișcare relativ la expresiune — agogica; j. nuanțare și intensitatea sunetelor — dinamica; k. respirația ca mijloc de expresie; l. mimică și gest.

Textul existent, întovărășit de exemple muzicale din literatura vocală — mici fragmente din lucrări de mari compozitori folosite spre a demonstra practic expunerea teoretică a diverselor elemente luate în discuție —, se axează pe analiza precisă acordînd o deosebită importanță ritmului. George Stephănescu se referă la ritm ca membru de frază, definit ca o « revenire periodică din 2 în 2, 3 în 3, 4 în 4 măsuri a acelorași valori, formînd astfel niște grupuri sau desenuri simetrice dintre care fiecare este un membru al frazei muzicale »[14]. Totodată ritmul reprezintă și « efectul ce rezultă din relațiile de durată ale sunetelor lungi și scurte »[15].

Accentul poate apărea în ipostaze diverse. El poate fi de natură metrică, și atunci cere din partea interpretului instinct muzical, de natură ritmică, apelînd în acest caz la inteligență sau patetic, cînd reprezintă expresiunea și poate fi pus în valoare prin intermediul sentimentului.

Măsura joacă rolul de unitate în ritm, după cum timpul este unitate în măsură.

În analiza pe care o face piesei muzicale, analiză care are drept scop realizarea unei interpretări conștiente și obiective, folosește în metoda sa de lucru o serie întreagă de noțiuni, ca, de pildă, ritmurile masculine, feminine sau cele intervertite, fapt ce-i asigură posibilitatea de a răspunde și de a rezolva multitudinea de probleme puse de textul muzical. Unele explicații pentru diverse semne folosite în scrierea muzicală ne surprind de-a dreptul prin noutatea lor pentru epoca aceea; coroana, spre exemplu, apare uneori pentru a restabili regularitatea ritmică. Sîntem convinși că în acest caz este vorba de restabilirea echilibrului, deranjat o clipă de tensiunile existente în ritmul interior al frazei sau al motivului muzical. De fapt, sîntem în domeniul contracțiilor și al dilatărilor ritmice, căruia George Stephănescu îl acordă mare importanță.

Este de la sine înțeles că frazarea își are locul cuvenit în manuscrisul lui Stephănescu. « Frazarea în muzică nu e decît punctuație în literatură. A fraza bine va să zică a despărți și pune în relief frazele, diferitele ritmuri, precum și motivele în mișcările mai puțin iuți »[16], spune autorul înainte de a trece la analizarea pe concret.

Originalitatea cu care se expune subiectul ales ne face să regretăm întreruperea, o dată cu cele cîteva rînduri care încep discutarea adaptării cuvintelor la muzică, a unei lucrări, prima de acest fel în literatura noastră de specialitate, care ar fi întregit cu siguranță figura pedagogului Georghe Stephănescu.

[13] George Stephănescu, *Stil și interpretație*, ms., col. Gabriel Stephănescu.

[14] *Ibidem.*

[15] *Ibidem.*

[16] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CORESPONDENŢA MUREŞIENILOR, OGLINDĂ A LUPTEI PENTRU O CULTURĂ ŞI ARTĂ MUZICALĂ NAŢIONALĂ

În Biblioteca centrală a oraşului Braşov, arhiva familiei Mureşianu ocupă o secţie întreagă, dovedind astfel rolul important pe care l-au jucat Mureşienii în viaţa politică, socială şi culturală a Ardealului, în cursul secolului al XIX-lea.

Cele 12 000 de scrisori şi acte, pe care le cuprinde arhiva, oferă informaţii privind legăturile culturale dintre Transilvania şi celelalte provincii româneşti, activitatea *Gazetei Transilvaniei*, crearea primului dans de coloană românesc *Romana*, precum şi din viaţa şi activitatea compozitorului Iacob Mureşianu, unul dintre creatorii şcolii muzicale româneşti. De aceea am considerat necesar ca, înainte de a prezenta lupta marelui nostru înaintaş pentru crearea unui stil naţional, să cercetez corespondenţa familiei şi să extrag acele informaţii care contribuie la o cunoaştere mai adîncă a compozitorului ardelean.

Multe dintre scrisorile aflate în arhivă provin de la familia Hurmuzachi [1] şi sînt adresate bătrînului gazetar I. Mureşianu. Dovadă a legăturilor culturale dintre cele două familii, ele ne ajută să cunoaştem provenienţa unor creaţii artistice care au circulat la sfîrşitul secolului trecut, în Braşov. « Din scrisoarea mea către mult stimatul Domn Iacob Mureşianu vei fi aflat că-n luna mai ne-am adunat cu toţii la Cernauca şi că am trimis 48 de exemplare din *Baladele* lui V. Alecsandri » [2].

Pe lîngă *Balade* s-au mai trimis şi *Cîntecele şi Plîngerile* lui D. D. Bolintineanu care, după indicaţia lui C. Hurmuzachi, trebuiau să fie date lui Iacob şi Andrei Mureşianu, G. Bariţ, Mariei Nicolau (sora lui I. M.) şi altora. Baladele lui V. Alecsandri trimise bătrînului Iacob Mureşianu au servit ca text celor 9 balade compuse de fiul său, Iacobuţ Mureşianu, după cum ne dovedesc nenumăratele adnotări pe exemplarul care se păstrează şi astăzi la una dintre fiicele compozitorului (fam. Pîrvulescu).

În 1837, directorul de gimnaziu I. M. a întemeiat alături de G. Bariţ *Gazeta Transilvaniei*. Însemnătatea luptei Mureşienilor pentru apariţia *Gazetei Transilvaniei* a fost arătată de M. Kogălniceanu într-o scrisoare, pe care i-a trimis-o cu ocazia serbării jubileului de 50 ani de la apariţie: « În acest timp de 50 ani, nu o dată ne-am întîlnit cu luptătorii Mureşieni. Cîte lupte am susţinut, cît curaj am arătat, cîtă abnegaţie am dezvoltat, cîte sacrificii am făcut şi noi şi voi, sau mai bine zis noi împreună. Voi, iubiţii noştri fraţi de peste Carpaţi, aţi dobîndit mult pe teren cultural şi aceasta în mare parte mulţumită *Gazetei Transilvaniei*, care a fost şi este nu numai marea noastră înainte luptătoare, dar şi însuşi analele admirabilelor noastre acte pentru susţinerea şi dezvoltarea naţionalităţii române timp de o jumătate de secol ».

Pe lîngă bogata activitate ziaristică, Iacob Mureşianu a îmbogăţit cultura transilvăneană şi cu primul nostru cadril naţional: dansul de coloană numit *Romana*. Faima acestui dans s-a răspîndit şi peste munţi, după cum aflăm din scrisoarea lui Hurmuzachi către G. Bariţ: « Trebuie să vii iarăşi la noi să ne înveţi noul joc romana » [3].

După crearea minunatului imn *Deşteaptă-te române*, de Andrei Mureşianu, şi a muzicii *Romanei*, de Iacob Mureşianu, familia Mureşienilor a adus o contribuţie de o deosebită însemnătate la dezvoltarea muzicii ardelene, prin creaţiile tînărului Iacobuţ Mureşianu.

Primele mărturii cu privire la talentul său muzical apar într-o scrisoare a lui Beniamin Popp care îi relata părerea unei tinere fete « că eşti un tenorist foarte mare » [4].

[1] Nr. 1 014—1 349, Biblioteca centrală, Braşov.

[2] C. Hurmuzachi către G. Bariţ, 1852.

[3] Ibidem din 14.XI.1851.

[4] B. Popp către I. Mureşianu, Alba-Iulia, 6.VIII.1874.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Coleg de şcoală cu Iacob Mureşianu, violonistul Beniamin Popp a luat parte adesea la concertele pe care tînărul compozitor, pe atunci elev la liceul din Braşov, le organiza în diferite oraşe din Transilvania. Căci iată ce scria tatăl său, bătrînul Iacob Mureşianu: « M-a încunoştiinţat Beni că se au pregătit împreună cu Iacob să meargă la Deva unde este adunarea asociaţiunii noastre şi acolo să se producă şi ei cu predarea unui concert » (Szolnok, 27 iulie 1874).

De pe vremea cînd era elev la liceul din Braşov datează şi primele compoziţii care s-au bucurat de un remarcabil succes. Chiar şi bătrînul gazetar, impresionat de frumuseţea lor, scria fiului său Aurel, plecat să studieze la Viena: « Muzicale încă e celebru. A compus un cadril din melodii româneşti *(comme il faut)*, încît şi banda garnizoanei militare îl cîntă ca condiment plăcut » [5]. Dorind să-şi încurajeze fiul, Iacob Mureşianu a încercat să-i publice acest cadril: « Oare cît ar costa să-i facem această încurajare, pe 100 ori 200 exemplare. Întreabă şi îmi scrie ».

În ciuda acestor frumoase şi promiţătoare încercări pe tărîmul compoziţiei, Iacob Mureşianu a fost obligat de tatăl său să meargă la Viena pentru a studia politehnica. De abia sosit, el a fost primit în cercurile româneşti şi admirat pentru talentul său pianistic. « Duminică am fost cu nenea Aureli la Domnul Comisionariu Popovici, am cîntat la piano şi le-a plăcut foarte » [6]. Succesele tînărului pianist s-au continuat şi în cercurile străine (Teleki, Csaki, Montecucoli), căci, deşi student foarte silitor, la politehnică, « eu din parte-mi nu mă pot mulţiemi nici cu bine, de n-aşi fi studiat atîta şi de n-aşi fi stat nopţi întregi la studiul mai că m-aşi pute îndemna să mă mulţumesc » [7], el a găsit timp şi pentru instrumentul preferat: « Eu după ce voi găta cu examenul îmi voi ocupa orele libere cu ore de piano » [8].

Cunoscut în istoria muzicii româneşti ca un neobosit organizator al vieţii culturale din Ardeal, Iacob Mureşianu şi-a început această activitate la Viena, luînd parte activă « ca aranjeur » la balurile societăţii « România jună » [9], a cărui vicepreşedinte a devenit curînd [10].

Activînd neobosit pe tărîmul ştiinţei şi al artei, el a înţeles că nu prin calcule matematice va contribui la gloria familiei, ci prin « sonurile minunate ale muzicii ». De aceea, după trei ani de studii politehnice (1875—1878), le întrerupe şi se înapoiază în ţară pentru a activa ca profesor la licelul din Năsăud (oraşul natal al tatălui său).

Scurt timp după stabilirea la Năsăud, el scria fratelui său: « Săptămîna trecută în 4 octombrie le-am făcut la năsăudeni primul cor bisericesc » (care spre deosebire de corurile din ţara noastră cuprindea şi femei) şi continuă: « De cînd stă Năsăudul aşa coruri n-au auzit dînşii cum le-am făcut eu asta o recunosc toţi care pricep ceva » [11].

Ziarele *Bistritzer Wochenschrift*, *Osten*, din Viena, şi *Familia*, din Budapesta, prin articolele pline de laude la adresa acestui concert, confirmă cele spuse de Iacob Mureşianu.

În activitatea muzicală desfăşurată la Năsăud, el a avut un ajutor preţios în sfaturile tatălui său, care i-a dezvoltat foarte frumos « modul cum să lucrăm pentru înaintarea muzicii şi îndeosebi a cîntului » [12].

La dezvoltarea artei cîntului, Iacob Mureşianu a contribuit prin lecţiile şi activitatea lui corală (el a întemeiat la Năsăud o « Reuniune de cîntări şi muzică »), iar la răspîndirea muzicii instrumentale, prin crearea unei orchestre a elevilor din Năsăud. În repertoriul acestei orchestre figurau primele compoziţii ale lui Iacob Mureşianu, printre care şi o uvertură care s-a pierdut [13]. De aceea, pentru a cunoaşte numărul exact al lucrărilor compuse pînă în anul 1880, ne folosim de scrisoarea compozitorului către mitropolitul Vancea, din 5 septembrie 1880, în care menţionează că pînă la 1880 a compus 32 de opere muzicale.

Activitatea de profesor şi dirijor în micul oraş grăniceresc nu putea să mulţumească pe talentatul compozitor care, dîndu-şi seama de lacunele pregătirii lui tehnice, s-a hotărît să le înlăture: « Încă o înţelegere cu Ioachim (Dr. Mureşianu — *n. n.)* şi sprijinitorii mei, m-am pus pe studiat şi de Paşte voi să mă duc la Viena să mă supun unui examen la Conservator dacă vor primi » [14].

Cu încuviinţarea tatălui şi sprijinul fratelui său Aurel, Iacob Mureşianu a părăsit Năsăudul şi a plecat pentru a-şi desăvîrşi studiile muzicale, nu la Viena cum îşi făcuse planul, ci la Leipzig.

Stabilirea compozitorului la Leipzig marchează începutul maturizării lui artistice, « a timpului seriozităţii cîştigate în anii din urmă » [15].

De aceea, era firesc ca la Leipzig, Iacob Mureşianu, entuziasmat de frumuseţea vieţii celei noi, să înţeleagă rolul important care îi revenea în creaţia muzicală românească şi să-i scrie fratelui său Aurel (care ocupase locul tatălui său la direcţia *Gazetei Transilvaniei)*: « Multe am să-ţi mulţumesc ţie, dar mai cu seamă că ai stăruit, m-ai îndemnat să viu la muzică, să viu aici. Nu am altă recunoştinţă, nu pot altfel să-ţi mulţumesc, decît cu simplele cuvinte de care e plină inima mea: Îţi mulţumesc din adîncul inimii, îţi mulţumesc dublu că prin aceia că ai stăruit m-ai sprijinit, îndemnat să vin aici, mi-ai dat o viaţă pe care n-am cunoscut-o şi care atîta îmi lipsea, mi-ai dat energia, cu un cuvînt totul. O viaţă pe care eu n-am cunoscut-o şi pentru care sunt eu creat, o viaţă plină de sonurile

[5] Iacob Mureşianu către fiul său Aurel, 1875.

[6] Iacob Mureşianu către Tiţi, Viena, 18.XI.1875.

[7] Iacob Mureşianu către A. Mureşianu, Viena, 19.VII. 1877.

[8] *Ibidem* din Viena, 11.X.1876.

[9] Iacob Mureşianu către tatăl său, Viena, 18.XII.1876.

[10] Iacob Mureşianu către Aurel Mureşianu, Viena, 7.II. 1877.

[11] *Ibidem*, Năsăud, 12.X.1879.

[12] Iacob Mureşianu către tatăl său, Năsăud, 1.IV.1880.

[13] *Gazeta Transilvaniei*, nr. 5 din 1880.

[14] Iacob Mureşianu către tatăl său, Năsăud, 1.IV.1880.

[15] Iacob Mureşianu către Aurel, Leipzig, 18.I.1880.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cele mai frumoase care te nutreşte şi te învie — aceea este arta muzicală. Acum mă simt în elementul meu, acum fac totul cu iubire, ce mai înainte făceam silit, îndemnat. Muzica e cîmpul, e teritoriul pe care voiu să lucru ca să pot zice şi eu odată că sunt demn de numele ce-l port. Pe cum vei ridica tu ca ziarist naţiunea din rugina ei, aşa voiu ridica şi eu muzica din dîrlîiturile ei zilnice » [16].

Remarcăm în această scrisoare pe lîngă marea lui dragoste pentru muzică şi un ascuţit spirit critic, care considera creaţiile muzicale ale vremii drept « dîrlîituri ». Din programe vechi păstrate de familie, putem desprinde numele compozitorilor a căror creaţie a primit acest aspru calificativ. În contra acestui curent apare ca o necesitate istorică hotărîrea lui I. Mureşianu de a da o nouă direcţie muzicii româneşti, care, după cum afirmă el însuşi, « nu va cîştiga aşa iute simpatiile publicuiui că nu-i dîrlîitură » [17].

Prevăzînd greutăţile pe care le avea de întîmpinat din partea publicului, Iacob Mureşianu s-a preocupat în mod deosebit de felul cum erau primite noile lui creaţii. « Azi am trimis Tiţii noua mea compoziţiune cu direcţiunea nouă ce voiu să dau muzicii româneşti, scrie-mi cum îi place » [18].

Printre cei care au înţeles elementul nou pe care-l aduceau creaţiile lui Iacob Mureşianu se afla şi soţia ministrului Beldiman: « O excelentă pianistă căreia îi plăceau mult compoziţiile lui şi care afirma că diferă mult de compoziţiile româneşti de pînă aici, miezul lor rămânînd tot romănesc » [19].

Am menţionat în introducere rolul important jucat în viaţa culturală ardeleană de familia Mureşenilor.

Această atenţie acordată problemelor de cultură se datora faptului că, după înfrîngerea revoluţiei de la 1848, susţinerea luptei pe tărîm politic devenise imposibilă şi impunea continuarea ei pe târîm cultural. În aceste condiţii, arta trebuia să capete un puternic caracter revoluţionar. Crescut în această atmosferă « de ridicarea naţiunii române », Iacob Mureşianu a îndreptat arta muzicală spre sursa ei firească, care trebuie să fie cîntecul popular. Acest lucru l-a mărturisit el fratelui său Aurel, într-o scrisoare în care, după ce-i comunica reîntoarcerea acasă pe timpul vacanţei, îi scria: « Scopul şi tendinţa mea în artă nu o pot urmări şi nutri aicea (Germania), ci numai în ţară. Tot ce-am auzit şi ştiut acuma, muzica românească, s-a finit la mine, tot ce am întrebuinţat, trebuie să-mi adun altele nouă, se înţelege populare, că celelalte nu-s bune de nimic, nici pe lai (flaşnetă — *n. n.*). Dacă voi să lucru româneşti. Voi să adun toate cîntecele populare să le pun pe note şi să le răspîndesc prin publicul român, asta-i punctul întîiu; punctul doi e că prin aceea că le adun am dreptul să le răspîndesc şi pentru mine în operele mele. Ah! ce frumoase sonate şi simfonii voi croi din ele » [20].

Putem considera această scrisoare ca o continuare deosebit de valoroasă a celei din 20 februarie 1880, căci dacă în prima Iacob Mureşianu ne-a trasat « noua direcţiune » pe care trebuie să se dezvolte muzica românească, în cea de-a doua el ne arată în ce constă această direcţie.

Patriotismul înflăcărat şi concepţia înaintată despre muzică, exprimate în această scrisoare, au avut o influenţă hotărîtoare asupra vieţii noastre muzicale, constituind un punct de plecare pentru muzicologia şi folcloristica românească şi o cotitură însemnată în creaţia muzicală naţională.

În rîndurile citate mai sus, tînărul student de la Leipzig a atras pentru prima oară atenţia asupra frumuseţii cîntecului nostru popular şi a insistat asupra necesităţii de a-l culege şi nota. Iar dacă prin aceasta el a fundamentat teoretic şi a deschis drumul viitoarelor cercetări de folclor, prin ideea prelucrării folclorului în formă de sonate şi simfonii el a pus bazele şcolii de compoziţie româneşti.

Dar Iacob Mureşianu nu a fost numai un teoretician, ci şi un valoros compozitor, care şi-a îndreptat întreaga creaţie pe linia « noii direcţiuni » a muzicii româneşti. Pentru realizarea acestei cotituri în creaţia muzicală românească, Iacob Mureşianu a înţeles că pe lîngă un talent autentic era nevoie şi de temeinice cunoştinţe muzicale. În desăvîrşirea acestor cunoştinţe, şederea la Leipzig a fost de un real folos.

Profesorii din Leipzig, ca şi cei din ţară, s-au exprimat cu multă căldură şi admiraţie despre talentul lui Iacob Mureşianu. Astfel, celebrul pedagog Reinecke îi spunea: « *Aus Ihnen wird etwas. Wenn Sie etwas wissen wollen so kommen Sie nur zu mir* » [21], iar Iadassohn, dîndu-şi seama de progresele rapide realizate de tînărul student, îi permitea « să cerceteze şi orele lui de teorii » [22].

Admiraţia şi stima profesorilor pentru talentul şi munca depusă de I. Mureşianu s-au împletit cu înţelegerea greutăţilor prin care trecea şi i-a determinat să-i creeze condiţii de studiu excepţionale: «De rămîn aici să studiez la dînşii privatimi, parale nu cer nici unul, toţi îmi dă orele *wie einem Freund* » [23].

Sub îndrumarea profesorilor de la Leipzig, Iacob Mureşianu a dus o luptă neobosită pentru însuşirea cunoştinţelor muzicale. Eforturile depuse de el ne impresionează cu atît mai mult, cu cît ştim că ele erau făcute de un organism slăbit de boală şi de lipsa banilor. Ceea ce l-au supărat mai des au fost « nişte dureri de piept şi spinare », care devenind deosebit de intense i-au trezit « teama să nu fie atacat la plămîni ce palida-mi faţă o dovedeşte pe deplin » [24].

Aproape toate scrisorile cuprind relatări asupra situaţiei financiare, care rămînea constant deficitară, după cum ne-o dovedesc neîntreruptele cereri de bani. Lipsa banilor a ajuns în unele momente să-i pericliteze chiar şi posibilitatea continuării studiilor: « Am fost deja din partea inspectoratului mai de

[16] *Ibidem* din 20.XI.1880.

[17] Iacob Mureşianu către tatăl său, Leipzig, 22.I.1880.

[18] *Ibidem* din Leipzig, 19.II.1880.

[19] *Ibidem* din Leipzig, 20.III.1882.

[20] Iacob Mureşianu către fratele său Aurel, 14.VI.1881.

[21] *Ibidem* din Leipzig, 4. XI. 1880.

[22] *Ibidem* din Leipzig, 1.V.1882.

[23] *Ibidem* din 6.IV.1883.

[24] *Ibidem* din Leipzig, 20.I.1881.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

multe ori admonestat şi întotdeauna l-am mîngîiat cu speranţia că paralele sunt pe drum »[25].

În cazurile mai fericite, cînd putea să-şi continuie studiile fără frică de a fi dat afară, Iacob Mureşianu trebuia să ţină totuşi seama de cheltuielile pe care le producea şederea lui la Leipzig şi să-şi scurteze perioada de studii: « Ca se şied ca Dima şi alţii patru ani nu pot, de aceea trebuie folosit fiecare minut »[26].

Obligat veşnic la economii şi reduceri de planuri, compozitorul al cărui simţ al datoriei şi concepţie înaltă asupra misiunii artistului ne sînt bine cunoscute, nu a consimţit niciodată ca aceste schimbări să se facă în dauna unei serioase pregătiri. De aceea, deşi se pregătea să termine cît mai repede studiile, totuşi, vrînd să parcurgă cît mai temeinic toate cursurile, el nu a admis să fie trecut într-o clasă superioară. « Noi avem aici două categorii, anume una pentru începători, a doua pentru înaintaţi. Eu am fost primit în a doua, am cerut însă să mă pună în cea dintîi voind a parcurge totul din fundament şi riguros ce mi-a conces. Schuster în muzică nu vreau să mă fac »[27].

Dorind să profite cît mai mult de şederea în marele oraş muzical, Iacob Mureşianu a renunţat la toate celelalte preocupări şi s-a ocupat numai de « studiu », întărit de speranţa că dacă continua aşa ca pînă acum, cu studiul, « va vorbi şi generaţiile viitoare cu plăcere şi respect de mine », căci Iacob Mureşianu era conştient de greutăţile cu care va avea de luptat: « Noi ca muzici trăim după ce murim, căci trăind suntem numai suferinţi şi puţin recunoscuţi »[28].

Elocventă pentru dorinţa lui de a-şi însuşi cît mai multe cunoştinţe este o scrisoare în care, după ce le relata celor de acasă despre zilele şi nopţile dedicate studiului, se plîngea de « duminicile şi sărbătorile în care zile nu au prelegeri »[29].

De aceea ne pare firească dorinţa lui de a studia şi în timpul vacanţei. Astfel, în iarna anului 1880 primind 8 zile de feerii, s-a hotărît să plece la Berlin pentru a asista la un concert al lui Rubinstein, la care îl invitase însuşi marele pianist, iar pentru cazul cînd nu va putea pleca şi-a propus să lucreze la « Lira română » tema: « Despre dezvoltarea operei în Italia, Germania şi Francia »[30].

Munca neobosită pentru însuşirea cunoştinţelor — « cu studiu merge briliantu »[31] — a fost răsplătită prin frumoasele calificative obţinute în testimoniu şi în special în diploma de absolvire, pe care a luat-o cu distincţie, caz unic pentru un compozitor român pe acea vreme.

Un coleg al compozitorului, dirijorul Max Krauss, scria cu privire la purtarea lui Iacob Mureşianu la Conservatorul din Leipzig următoarele: « Era primul eminent şi a fost totdeauna premiat ».

Printre distincţiile primite în străinătate trebuie să menţionăm în primul rînd obţinerea în 1882 a premiului Mendelssohn. Îndrumat de Iadassohn să concureze pentru marele premiu, Iacob Mureşianu a scris două canon-duete pe versuri de N. Niţescu, *Ce a fost a fost* şi *Cum n-ar fi fost*, despre care îi comunica tatălui său: « Profesorul îmi laudă lucrarea mult » şi care au primit premiul Mendelssohn.

O altă distincţie demnă de relevat o constituie execuţia în Gewandhaus a unor creaţii muzicale ale compozitorului român[32].

Paralel cu succesele repurtate în străinătate, faima compozitorului se răspîndea şi în ţară, unde încep să i se editeze lucrările, după cum aflăm din scrisoarea lui L. Rosenberg citată de Iacob Mureşianu într-o scrisoare către tatăl său: « Dl. Gebauer a plecat ştiu este hotărît a le lua în editura noastră, nu numai aceste care sunt la noi, dar şi piesele care le mai aveţi, şi pentru preţiu nu o să aveţi vorbă multă, căci Dl. Gebauer e foarte decis a le tipări »[33].

Prezentarea compozitorului la ultimul examen, care constituia un *Beförderung in der Musikalischen Welt*[34] şi luarea diplomei de absolvire cu distincţie i-au deschis frumoase perspective de rămînere în străinătate, dar patriotismul Mureşienilor a învins tentaţiile Apusului şi l-a îndreptat spre ţară, unde îl aştepta o viaţă plină de greutăţi şi necazuri, dar şi de frumoase realizări pentru propăşirea muzicii româneşti.

După o şedere de un an în oraşul natal Braşov, Iacob Mureşianu s-a stabilit la Blaj (care îi oferise o bursă pe timpul cît a stat la Leipzig) şi unde a rămas pînă la sfîrşitul vieţii. În acest mic orăşel şi-a desfăşurat compozitorul uriaşa lui activitate ca dirijor, profesor, compozitor şi redactor al revistei *Muza română*, despre care vom extrage din corespondenţa lui numeroase informaţii.

Astfel, dintr-o scrisoare trimisă tatălui său, aflăm că, scurt timp după stabilirea la Blaj, el a reuşit să-şi întemeieze un cor de 120 de persoane, care, în ciuda puţinelor repetiţii făcute, a atins un nivel remarcabil, încît « de cînd e Blajul n-a auzit astfel de corul », şi la al cărui debut îl invită[35].

În anii următori, activitatea dirijorală a devenit din ce în ce mai bogată, căci Iacob Mureşianu a participat activ la toate manifestările culturale al Blajului, trecînd de la pregătirea unui program la altul fără vreo clipă de răgaz: « De abia am scăpat cu compunerea corului care a reuşit peste aşteptare de bine, am trebuit să mă apuc de corul pentru şedinţa publică »[36]. De aceea, nu e de mirare că peste o lună comunică fratelui său Aurel: « Sum acum tare ocupat ... Am format coru nou »[37].

[25] *Ibidem* din Leipzig, 14.VI.1881.

[26] *Ibidem* din Leipzig, 20.I.1881.

[27] *Ibidem* din Leipzig, 19.XI.1880.

[28] Iacob Mureşianu către tatăl său, Leipzig, 22.I.1882.

[29] *Ibidem* din Leipzig, 14.XI.1881.

[30] Iacob Mureşianu către Aurel, Leipzig, 20.XII.1880.

[31] *Ibidem* din Leipzig, 30.XI.1882.

[32] În ziarul *Leipziger Intelligenzblatt* aflăm şi titlurile liedurilor executate: *Maiblumen*, *Windeswehen* şi *Das wunderschöne Mägdelein*.

[33] Iacob Mureşianu către Aurel, 8.VIII.1880.

[34] *Ibidem* din Leipzig, 6.IV.1883.

[35] Iacob Mureşianu către tatăl său, Blaj, 25.II.1885, şi Iacob Mureşianul către tatăl său, Blaj, 24.IV.1885.

[36] Iacob Mureşianu către Aurel, Blaj, 3.II.1887.

[37] *Ibidem*, din 23.III.1887.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu trecerea anilor, pe măsură ce Iacob Mureşianu compune lucrări vocale destinate unui ansamblu mai numeros, şi formaţia corală a Blajului începe să se mărească. Aşa, de pildă, pentru o festivitate şcolară, dată la 11 Faur 1886, la care s-a executat o nouă compoziţie, ansamblul era format din 3 coruri reunite, şi anume: un cor din 38 de copii, un cor bărbătesc din 34 de persoane şi un cor mixt din 100 de persoane (I. M. 1887). Această tendinţă de mărire a formaţiei corale şi-a atins apogeul în 1907, cînd a vrut să întemeieze « un cor monstru bisericesc în 12 voci ce nu se mai face la noi românii, ba nici la alte naţiuni »[38].

În istoria formaţiilor corale româneşti, corurile lui Iacob Mureşianu apar ca cele mai numeroase din epoca respectivă, deoarece corul Lugojului avea 70 de persoane, corul Musicescu cu care a făcut turneul în Transilvania avea 34 de persoane, corul din Caransebeş 50 de persoane, iar cel din Chizătău 100 de persoane.

Arta dirijorală a lui Iacob Mureşianu nu a fost admirată numai de blăjeni, ci şi în numeroase alte oraşe prin care a dat concerte.

Este important de relevat faptul că el a dat concerte şi în oraşele lipsite de o veche tradiţie muzicală, ocolite în trecut de turneele artiştilor şi ale formaţiilor muzicale străine. Astfel, Iacob Mureşianu a fost primul compozitor român care a pătruns în Munţii Apuseni: « Te salut fierbinte din munţii Apuseni, din locurile acestea clasice istorice », scria el fratelui său, şi a întemeiat primul cor din Abrud cu care, după 4 zile de repetiţii, a dat un concert « de a stat sibienii cu gura deschisă ». După concertul din Abrud, Iacob Mureşianu s-a pregătit pentru un concert « sau la Năsăud sau la Făgăraş unde am fost invitat »[39].

Participant activ la serbările Blajului, Iacob Mureşianu a împletit în mod armonios activitatea de interpret cu cea de compozitor, după cum ne-o dovedesc rîndurile următoare scrise fratelui său Aurel, care cuprind una dintre puţinele relatări cu privire la activitatea lui componistică: « Doreşti să afli că ce pregătesc pentru toamnă de jubileul unirii. Am însă în plan un concert în ziua întîi, un teatru în ziua doua şi o festivitate poporală în ziua treia . . . Ca concert voesc să execut o baladă nouă — *Erculeanul* —, iar la teatru opereta mea nouă — *Scara mîţei* — de V. Alecsandri cu muzica de mine »[40].

Din scrisoarea trimisă în septembrie 1885 mitropolitului Vancea aflăm care erau obligaţiile lui Iacob Mureşianu în calitate de profesor. Pe lîngă formarea unui cor de cîntări bisericeşti pentru catedrală şi altul pentru muzică instrumentală, compus din junimea studioasă de la Institutul din Blaj, el era obligat să pună pe note cîntările bisericeşti. Acestor activităţi li se adaugă obligaţia de a propune muzica vocală şi instrumentală clericilor din seminarul arhidiecezan teologilor externi, numiţi « moralişti », preparanzilor normalişti şi junimii studioase din gimnaziu.

Munca depusă cu notarea cîntecelor bisericeşti i-a dat compozitorului puţine satisfacţii, căci « din punctul de vedere al artei pot zice că n-au preţiu, fiindcă sunt foarte sărace de modulaţiuni şi variaţiuni »[41], dar în schimb i-a adus mulţumirea superiorilor săi şi cereri similare din Oradea şi Lugoj.

Numirea lui Iacob Mureşianu în funcţia de profesor la Blaj o aflăm dintr-o scrisoare trimisă tatălui său în care îi comunica: « Eri m-a ales prin vot unanim de profesor aici »[42].

Activitatea didactică a răpit o mare parte din timpul preţios al compozitorului, deoarece pe lîngă orele de curs propriu-zise şi cele de ansamblu coral şi de orchestră, pe care era obligat să le presteze, Iacob Mureşianu ţinea la el acasă cursuri teoretice şi ore practice gratuite cu elevii talentaţi, pe care îi pregătea pentru cariera muzicală. De aceea, pe vremea cît trăia el la Blaj, tot al doilea student ştia să cînte la un instrument şi nu e o simplă întîmplare faptul că aproape toţi compozitorii din generaţia care urmează au fost elevii săi.

Dintre numeroşii săi elevi s-au remarcat în mod deosebit: maestrul Tiberiu Brediceanu, profesorul Augustin Bena, doctorul Leonida Domide, Romul Milea, profesorul Camil Negrea, profesorul Celestin Cherebeţiu şi alţii.

Sînt impresionante rîndurile în care unul dintre elevi îşi exprimă recunoştinţa pentru felul în care marele pedagog a reuşit să-i trezească în suflet dragostea pentru « minunatele sonuri »: « Cu multă căldură mi-am adus întotdeauna aminte de iubitul meu maestru, primul meu profesor care atît de bine şcia să deştepte în inima unui tiner dorul spre cultivarea muzicii. Numele lui Iacob Mureşianu va rămîne etern scris pe paginile pînă acum atît de scurte ale istoriei muzicii noastre; tendinţele lui vor răsări şi vor ajunge la isbîndă »[43].

Despre tendinţele noi ale compozitorului, un alt elev, Augustin Bena, scria: « Iacob Mureşianu ţinea mult să cîntăm muzică românească şi dacă compunem să scriem într-un stil şi spirit cît mai românesc ».

Fidel acestei tendinţe, Iacob Mureşianu a utilizat cîntecul popular şi în activitatea creatoare de pe lîngă catedră. Astfel, în colecţia de cîntece corale pentru şcolile elementare, medii şi secundare scrise după « redtortaşul » (dispoziţiuni), ministerului, el introduce creaţii populare.

Dintr-o scrisoare a văduvei Otilia Mureşianu, publicată pe vremuri în diferite ziare, aflăm de succesul pe care activitatea didactică şi cea creatoare a lui Iacob Mureşianu l-a repurtat la Budapesta, cu ocazia unui concert dat în 1907, la care s-au executat, pe lîngă *Brîncoveanu Constantin* (interpretat de corul Societăţii « Petru Maior » şi orchestra regimentului I. Hondez), şi compoziţii de T. Brediceanu, Guilelm Sorban, L. Domide şi alţii. La acest concert a luat parte şi fostul ministru Teleki, despre care Iacob Mureşianu scria fratelui său: « I s-a spus (lui Teleki) că Domide şi Brediceanu au fost elevii mei şi care s-a informat de tinerii executanţi, că unde au

[38] Iacob Mureşianu către Lenuţa, Blaj, 3.VI.1907.
[39] Iacob Mureşianu către Aurel, 7.VIII.1888.
[40] *Ibidem*, din 8.VIII.1906.
[41] Iacob Mureşianu către tatăl său, Blaj, 25.II.1885.
[42] *Ibidem*, din Blaj, 9.X.1885.
[43] Guilelm Sorban, 26.VI.1917.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

studiat, şi i s-a răspuns că afară de vreo 5 sau 6 toţi au fost elevii lui Mureşianu care e profesor la gimnaziul din Blaj ». Iar la o lună după concert a venit la gimnaziu « ordinaţiunea în care se pretinde a reduce orele de muzică numai la patru din optsprezece cît erau înainte şi după ce Consistoriul n-a luat act de ordinaţiune, anume ca să nu aibă românii un profesor aşa destoinic l-a oprit de la prelegere »[44]. Am citat această scrisoare pentru că ea este deosebit de semnificativă pentru frumoasele realizări ale compozitorului din Blaj.

Dar nu numai străinii i-au creat greutăţi, ci şi unii compatrioţi care nu înţelegeau să-l respecte şi să-i sprijine activitatea. Această atitudine răuvoitoare se manifesta uneori prin ocolirea compoziţiilor lui. « De cînd s-a dus Dima din Sibiu, reuniunea de muzică de acolo încontinuu comandă piese de ale mele. La concertul proxim vor cînta trei piese de ale mele », iar alteori prin critici tendenţioase ale creaţiilor muzicale, de care se revoltau chiar şi cei din ţările române.

Astfel, din partea lui H. Göring primeşte următoarele rînduri: « Cu bucurie am citit triumful ce l-ai reportat cu muzica curat românească eşită din pana Dumitale » (H. Göring se referă la execuţia în 1911 a *Mînăstirii Argeşului*, despre care a publicat un articol în *Voinţa naţională)*. « Am fost însă adînc mîhnit cînd am văzut cîtă răutate se ascunde în sufletul unui om care ar trebui să fie mulţumit că necunoscuţi i-au făcut un renume »[45].

Cu atît mai mare a fost bucuria compozitorului cînd a aflat de contribuţia unor artişti la popularizarea în străinătate a creaţiilor lui. Astfel, Ziehrer dirija la sfîrşitul secolului trecut uvertura *Ştefan cel Mare* la Viena şi dorea chiar s-o includă în programul turneului pe care voia să-l facă în America. Într-o scrisoare către fratele său Aurel, Iacob Mureşianu îi comunica intenţia de a-i face o vizită lui Ziehrer: « Dasem lui Traian uvertura *Ştefan cel Mare* cînd cu jubileul « României june » şi pînă azi n-am căpătat-o, acum umblu să văd să aflu căci e singurul exemplar ce îl am » — « Să spun că e la Ziehrer, o să mă duc şi acolo »[46].

În ianuarie 1888 activitatea lui Iacob Mureşianu s-a îmbogăţit cu o nouă şi însemnată realizare: apariţia primului număr din *Muza română*, foaie muzicală şi literară.

Maestrul Tiberiu Brediceanu ne descrie astfel apariţia *Muzei*: « În amintire, mult mai vie păstrez, din copilăria mea, impresia pe care a făcut-o asupra lumii muzicale bănăţene din vremea aceea revista *Muza română*. În familia noastră sosirea fiecărui număr era întîmpinat cu bucurie. Ne adunam mici şi mari, în jurul pianului, mama mea ne cînta foile apărute şi inimile noastre erau captivate curînd de vraja acestor minunate bucăţi muzicale; caracterizate mai toate printr-un fond profund naţional. Din această cauză *Muza română* a şi devenit foarte iubită şi populară în cercurile largi ».

Din cele 16 pagini pe care le cuprindea revista în primul an, prima şi ultima erau rezervate părţii literare şi ştirilor, o rubrică specială rezervată corespondenţei purta titlul de « poşta redacţiei ». Corespondenţa publicată în *Muza română* cuprindea: critici la adresa pieselor trimise spre publicare, răspunsuri la cererile de piese muzicale, informaţii despre activitatea altor reviste muzicale contemporane şi note de răspuns către numeroşi colaboratori.

Din răspunsurile adresate compozitorilor care trimiteau lucrări muzicale pentru a fi publicate în *Muza română*, se desprinde exigenţa lui Iacob Mureşianu, atît în privinţa nivelului artistic al lucrărilor, « cu o nouă armonizare, se va putea publica »[47], cît şi al formei naţionale: « Piesele nu se pot întrebuinţa, nefiind româneşti »[48].

Această atitudine fermă de susţinere a muzicii naţionale — « sîntem datori însă ca unii ce cu scumpătate ţinem şi stăruim la cultivarea muzicii naţionale » şi care « cultivăm şi păstrăm cu sfinţenie muzica populară românească » — s-a manifestat şi în selecţionarea pieselor pentru *Muză*, în care Iacob Mureşianu nu a admis să se publice decît acele lucrări care puteau să « înmulţească literatura muzicală românească ». De aceea, deşi elogiază lucrările, dr. Burada, fratele muzicologului, nu ezită să-i ceară « să se îndeletnicească de ariile româneşti care stau înghemuite sub pragul şi în coliba ţăranului român aşteptînd să vadă lumina »[49].

Merită să fie menţionată activitatea de colaborator la revistă a doctorului Nedelcu din Paris, care pe lîngă lucrări proprii a avut misiunea de a asigura şi colaborarea lui G. Enescu. Într-adevăr, marele nostru artist şi compozitor se oferise în 1906 să colaboreze la *Muza română*, trimiţînd spre publicare compoziţii care erau aşteptate cu multă nerăbdare de Iacob Mureşianu: « Aşteptăm ce mi-ai promis de mult, altcum primeşte salutările noastre »[50]. Din motive necunoscute, creaţiile lui G. Enescu nu au apărut în *Muza română*.

În problema mult discutată a creatorului popularei melodii a imnului *Deşteaptă-te române*, Iacob Mureşianu dă următoarea precizare revistei *Arta* din Iaşi: « Autorul poeziei cît şi a melodiei imnului *Deşteaptă-te române* este Andrei Mureşianu. Armonizată însă a fost de un muzic boem la dorinţa autorului şi s-a publicat într-un caet intitulat *Flori române*, împreună cu alte jocuri naţionale, pe la anul 1860. Melodia originală se vede în *Muza română*, nr. 2, anul 1888, la începutul potpuriului românesc »[51].

Am încercat să prezentăm cîteva aspecte ale activităţii compozitorului din Blaj, care ne impresionează cu atît mai mult, cu cît ea s-a desfăşurat, ca şi la Leipzig, în grele condiţii materiale şi în luptă cu o boală necruţătoare: « Ei, dar merge greu, lipseşte însufleţirea, eu trebuie să-mi bat

[44] Iacob Mureşianu către Aurel, 22.II.1908.
[45] Critica apărută în *Luceafărul*, nr. 18 din 1911.
[46] Iacob Mureşianu către Aurel, Viena, 7.XI.1901.
[47] Lui R. din Caransebeş, M.R., 1888.
[48] Lui Iacob Mureşianu din Budapesta, M.R., 1894.
[49] *Muza română*, nr. 7—8, 1888.
[50] *Muza română*, nr. 10—11, 1907.
[51] *Muza română*, nr. 10, 1894.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

capul creiţăreşte cum s-o scot la capăt luna, ba de cîte ori pe săptămînă să mănînc fasole să pot eşi pînă la finea lunii; dar nu să mă entuziasmez la balade şi muzică divină »[52].

De aceea apare firească dorinţa compozitorului de a părăsi Blajul şi a se stabili la Bucureşti: « Mai de multe ori te-am fost rugat să te interesezi şi de mine, să-mi găseşti un loc »[53].

În concluzie, putem afirma că bogata corespondenţă a Mureşienilor, conţinînd un material valoros asupra vieţii şi activităţii compozitorului Iacob Mureşianu, reprezintă un important izvor de documentare istorică pentru toţi cei care vor să studieze contribuţia compozitorului ardelean la crearea şi dezvoltarea muzicii clasice româneşti.

GETTA ZINVELIU DONEA

[52] Iacob Mureşianu, Blaj, 1896.

[53] Iacob Mureşianu către Aurel, Blaj, 1896.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C A

În luna decembrie 1968 s-au desfăşurat în Sala mică a Palatului lucrările Adunării generale a compozitorilor şi muzicologilor. Evenimentul a fost precedat de o largă dezbatere, în presa cotidiană şi de specialitate, asupra principalelor probleme ale dezvoltării creaţiei muzicale şi muzicologice din ţara noastră, la care au luat parte o seamă de personalităţi ale vieţii artistice şi culturale.

Darea de seamă a Comitetului de conducere al Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România a fost rostită de către Ion Dumitrescu, preşedintele Uniunii compozitorilor. În ultima zi a lucrărilor adunării generale a luat cuvîntul tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, preşedintele Consiliului de Stat. Analizarea profundă şi de o înaltă exigenţă şi competenţă a problemelor ce stau în faţa creatorilor de muzică a impresionat puternic asistenţa. Sintetizînd ecourile deşteptate de cuvîntarea conducătorului partidului şi statului, compozitorul Ion Dumitrescu a spus, în cuvîntul de închidere a adunării:

« Mulţumim tovarăşului Nicolae Ceauşescu pentru frumoasele, înţeleptele şi plinele de duh cuvinte pe care le-a adresat adunării noastre generale, compozitorilor şi muzicologilor din România.

În acest prag de nouă etapă în activitatea Uniunii noastre, în pragul celui de-al II-lea pătrar de veac de la eliberare, cuvintele secretarului general al C.C. al P.C.R. rostite aici cu atîta căldură, cu atîta prietenie, înţelegere şi competenţă sînt pentru noi balsam, îndemnuri, linii directoare care trebuie să călăuzească întotdeauna activitatea Uniunii ».

În cadrul adunării generale au luat cuvîntul un mare număr de compozitori şi muzicologi, exprimînd o largă diversitate de păreri asupra problemelor puse în discuţie. Adunarea generală a ales organele de conducere ale Uniunii compozitorilor.

(A.H.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

R E C E N Z I I

FRANTIŠEK ČERNI ş.a.

Dějiny českého divadla — I

(Istoria teatrului ceh — I)

Nakladatelství Československé Akademie Věd, Praha, 1968, 425 p., 183 ilustraţii

Istoria teatrului ceh umple un gol de mult simţit în istoriografia teatrală. Arta teatrului este cunoscută la cehi de aproape un mileniu, dar pînă la apariţia acestui volum nu a existat o lucrare sintetică despre arta teatrală cehă, deşi se cunosc numeroase încercări istoriografice ale acestui important domeniu cultural.

Sarcina redactării vastului material referitor la evoluţia culturii teatrale cehe a revenit colectivului *Cabinetului pentru studiul teatrului ceh* de pe lîngă Academia Cehoslovacă de Ştiinţe, care s-a bazat în munca sa pe un însemnat număr de colaboratori din ţară şi din străinătate.

Volumul I (singurul apărut pînă în prezent din cele patru proiectate) este dedicat teatrului ceh vechi, de la apariţie şi pînă la sfîrşitul barocului. Împărţit în patru capitole (redactate fiecare de alt autor), volumul I analizează această epocă puţin cunoscută din istoria teatrului, bazîndu-se pe un bogat material documentar, prezentat într-o formă interesantă şi atractivă în acelaşi timp.

Deşi legate de epoci distincte, deci riguros delimitate în timp, capitolele prezintă în ansamblul lor un tot unitar, reuşind să creeze cu pregnanţă imaginea creaţiei teatrale cehe în epoca studiată şi în evoluţia sa.

Capitolul I, scris de Vladimír Scheufler, este dedicat elementelor de teatru în obiceiurile societăţii tribale şi ale feudalismului timpuriu, perioadă foarte puţin cunoscută şi cercetată. Chiar dacă această perioadă nu cunoaşte un teatru propriu-zis, ea a adus anumite elemente a căror evoluţie ulterioară a influenţat indirect apariţia unor manifestări teatrale în evul mediu.

Capitolul al II-lea (autor František Svejkovský) se ocupă de teatrul feudalismului timpuriu şi de criza teatrului în epoca husitismului. Împărţind materialul în trei subcapitole, autorul porneşte de la începuturile teatrului medieval (bisericesc şi laic), insistînd asupra laicizării teatrului religios în secolele XIII şi XIV. În evul mediu, teatrul ceh cîştigă o poziţie importantă. Strîns legat de atmosfera epocii, în el apar curînd — pe lîngă elemente religioase — şi elemente pur distractive, ecouri ale criticii sociale. Teatrul medieval stă la baza dezvoltării unei variate creaţii dramatice, a unei game bogate de mijloace de expresie, creînd premisele stabilirii actoriei ca profesie specifică.

Trecerea la epoca husită marchează începutul unei situaţii excepţionale pentru teatrul ceh, în comparaţie cu restul Europei. Importanţa deosebită a mişcării husite nu se răsfrînge în teatru direct, în perioada luptelor husite, ci mai ales prin ecoul pe care îl cunosc ideile husitismului în creaţia teatrală ulterioară. Mişcarea revoluţionară husită a zdruncinat feudalismul în Europa centrală şi această realitate a rămas adînc întipărită în minţile oamenilor, ea a constituit o importantă sursă de inspiraţie pentru teatrul ceh. Fără influenţa ideologică a mişcării husite nu ar fi fost posibilă nici orientarea teatrului ceh în secolul următor, nici teatrul popular din secolele XVII şi XVIII. Teatrul ceh medieval îşi atinsese apogeul în perioada prehusită. Husitismul a însemnat o cotitură în evoluţia sa, trecîndu-l pe un plan secundar (în favoarea manifestărilor artistice cîntate sau recitate), dar imprimîndu-i totodată un conţinut de idei care va dăinui timp îndelungat.

Husitismului îi urmează o epocă de tranziţie, aşa-numita epocă a lui Jiří de Poděbrady şi a Jagellonilor. Aceasta este epoca în care în cultura ţărilor cehe încep să pătrundă ecouri ale Renaşterii europene (a doua jumătate a secolului al XV-lea),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

limitate — ce-i drept — la cercul restrîns al aristocraţiei şi al intelectualităţii legate de ea. Piatra de hotar dintre această perioadă şi perioada următoare este greu de fixat. Abia atunci cînd cultura umanistă pătrunde mai adînc în viaţa culturală a oraşelor ia naştere şi teatrul umanist autohton, dar primele informaţii despre acest teatru datează din deceniile 3, 4 şi 5 ale secolului al XVI-lea. De acest teatru se ocupă capitolul al III-lea al cărţii, intitulat « Teatrul umanist şi de reformă în perioada reconsolidării feudalismului », capitol scris de Milena Česnaková-Michalcová.

Împărţit la rîndul său în patru subcapitole, capitolul al III-lea începe prin analiza teatrului umanist pus în slujba educaţiei în şcoli, trecînd apoi la epoca de vîrf a teatrului umanist ceh, la primele spectacole iezuite în ţările cehe, şi terminînd cu fenomenul teatral de curte în a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea. Autoarea încearcă să răspundă în acest capitol la întrebarea de ce în ţările cehe nu a apărut o mare cultură teatrală umanistă. Arătînd că teatrul ceh umanist s-a dezvoltat în direcţia creaţiei semipopulare, în care se uneau elemente umaniste cu elemente ale tradiţiilor mai vechi, vii încă în conştiinţa populară, autoarea menţionează apariţia unei formaţiuni de cultură teatrală care se deosebea atît prin conţinutul de idei, cît şi din punct de vedere artistic de teatrul obişnuit de curte. La curţile nobililor se juca teatru, dar elementele creaţiei orăşeneşti nu pătrundeau aici, spre deosebire de situaţia existentă în ţările cu o cultură renascentistă înfloritoare. Nobilimea nu sprijinea creaţia teatrală născută în oraşele cehe, ducînd astfel la crearea unei prăpăstii între teatrul străin jucat la curţile nobililor şi cel autohton. Aceasta este şi cauza pentru care teatrul profesionist în limba cehă ia naştere cu multe decenii mai tîrziu. Condiţiile istorice nefavorabile fac ca teatrul ceh umanist să nu aibă nici pe departe însemnătatea avută de teatrul prehusit, determinînd totodată şi o importantă rămînere în urmă faţă de evoluţia teatrului în lume în acea epocă.

De evoluţia teatrului ceh în epoca introducerii şi consolidării celei de a doua iobăgii (anul 1627) se ocupă capitolul al IV-lea al *Istoriei teatrului ceh*, scris de Milena Česnaková-Michalcová, Jan Kopecký, Jan Port ş.a. Împărţit în cinci subcapitole, acest capitol începe prin descrierea rolului jucat de tradiţiile teatrale umaniste în emigraţie şi în ţară. După înfrîngerea de la Muntele Alb, deci după victoria reacţiunii şi a antireformei, tradiţiile umaniste ale teatrului ceh supravieţuiesc în forme ciuntite, limitate mai ales la piesele tradiţionale de Crăciun şi de Paşte şi la farsele-interludii, arta urmărind o neutralitate iluzorie sau resemnîndu-se să urmeze cerinţele ideologiei oficiale antireformiste. Elementele de critică socială dispar. Ultimele ecouri ale teatrului umanist ceh în emigraţie se pierd şi ele o dată cu moartea lui Jan Amos Komenský (1670), iar în cultura autohtonă mai pot fi urmărite pînă în anul 1680.

În perioada care urmează, perioada consolidării puterii feudalilor laici şi clericali sub conducerea dinastiei habsburgice, în ţările cehe se dezvoltă în primul rînd teatrul şcolilor clericale şi al confreriilor religioase, care există pînă în preajma anului 1740. Teatrul iezuit cunoaşte o perfecţionare tehnică a scenei, dar este caracterizat printr-un scăzut nivel literar. Existenţa teatrului clerical a jucat însă un rol important ca instrument politic pentru refeudalizarea şi recatolicizarea ţării, nereuşind însă să dea în Cehia o singură operă de reală valoare. Singurul nume care se impune este cel al lui Karel Kolčava, imitator şi el — în mare măsură — al unor modele străine.

Teatrul în limba cehă a fost creat în mediul popular. Această formă de teatru o întîlnim în epoca barocului prin sate şi oraşe mici şi nu la curţile nobililor. În acest mediu, creaţia teatrală capătă un caracter antifeudal, chiar dacă nu se poate menţine ca teatru profesionist în limba naţională. Abia la jumătatea secolului al XVIII-lea încep să dea reprezentaţii primii păpuşari cehi profesionişti. Aceasta este perioada în care impresarii străini se hotărăsc să studieze ocazional piese în limba cehă, creîndu-se astfel premisele pentru ca cehii să se poată manifesta în limba lor în teatrul profesionist. Adevăratele condiţii pentru realizarea profesionalismului teatral ceh le-a creat abia epoca renaşterii naţionale cehe. Teatrul profesionist străin (mai ales companiile de dramă şi operă germane şi italiene) au avut o influenţă substanţială asupra evoluţiei teatrului profesionist ceh, atît în ce priveşte conţinutul de idei al pieselor, cît şi tehnica scenică şi stilul de joc.

În încheierea acestui capitol şi a volumului I al *Istoriei teatrului ceh*, autorii subliniază rolul deosebit jucat de teatru în ţările cehe, în epoca barocului. Teatrul baroc, fie că e vorba de teatrul bisericesc, de piesele de Crăciun şi de Paşte, de piesele populare eroice, cu tematică laică, a influenţat puternic evoluţia ulterioară a culturii cehe, primii reprezentanţi ai renaşterii naţionale cehe folosind teatrul ca pe un instrument de seamă în activitatea lor de luminare a poporului.

Cuprinzînd deci evoluţia teatrului ceh de la începuturi şi pînă la sfîrşitul barocului, volumul se încheie cu un bogat aparat explicativ, completat de indexuri de nume şi piese de teatru.

Numeroasele ilustraţii contribuie şi ele la reuşita acestui prim volum al istoriei teatrului ceh, care ne dă, privit în întregime, o imagine clară şi unitară asupra unei perioade atît de greu de sintetizat din istoria teatrului oricărui popor.

SANDA APOSTOLESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EMANOIL CIOMAC

Viaţa şi opera lui Richard Wagner,

Editura muzicală, Bucureşti, 1967;

Pagini de cronică muzicală (1915—1938),

Editura muzicală, Bucureşti, 1967.

Recent încă, pentru mulţi din cei mai tineri, numele lui Emanoil Ciomac (1890—1962) era cunoscut mai ales ca traducător al libretului operei *Oedip* de George Enescu... Puţini însă ştiau cauza pentru care marele compozitor român se adresase tocmai acestui om pentru a conlucra cu dînsul în vederea redării impresionantului libret al lui Edmond Fleg în limba română, anume că Emanoil Ciomac era unul dintre cei mai de seamă muzicologi români din perioada dintre cele două războaie mondiale (dacă nu cel mai important chiar), autor al unor cărţi de valoare şi al unui impozant şir de cronici, articole, conferinţe. Iată de ce iniţiativa luată de Editura muzicală de a edita între altele şi unele dintre lucrările concepute şi duse la bun sfîrşit de pana lui Ciomac nu poate să nu constituie un motiv de legitimă satisfacţie, întrucît aceasta înseamnă o completare cît se poate de necesară şi de binevenită, atît pentru muzicologia românească, cît şi pentru valorificarea moştenirii culturale în tot ce are ea mai bun.

Întrucît publicarea monografiei postume consacrată de autor marelui Enescu invită la o serie de consideraţii specifice expuse într-un alt articol, obiectul nostru îl vor constitui celelalte două lucrări ale lui Em. Ciomac apărute în decursul anului 1967 la Editura muzicală.

Monografia *Viaţa şi opera lui Richard Wagner*, publicată pentru prima dată în 1934, a fost reeditată sub îngrijirea fiicei autorului, Ileana Ciomac-Racoviţă. În activitatea entuziastului educator muzical, care înţelegea să propage cu recunoscută competenţă în rîndul publicului valorile majore ale creaţiei muzicale universale, ea înseamnă o culminaţie (aşa cum o alta avea să fie marcată, din păcate postum, de monografia sa despre Enescu în ceea ce priveşte muzica românească). Imensa bibliografie suscitată de opera şi de viaţa atît de tumultoase amîndouă ale marelui compozitor german punea la îndemîna cercetătorului o bogăţie de fapte şi de interpretări, însă în acelaşi timp aducea şi primejdia unei eventuale insuficiente orientări şi selectări în şi din materialul existent, creînd deci posibilitatea nedorită a întocmirii unei biografii compilative mai mult. La lectură însă se constată că această aprehensiune se spulberă imediat; Em. Ciomac îşi afirmă un punct de vedere personal în cartea sa, cu păreri şi idei originale şi creatoare asupra lui Wagner (lucru deloc uşor), iar stilul expunerii sale nu are nimic sec sau searbăd, fiind dimpotrivă de o remarcabilă cursivitate şi putere de captivare. Acest punct de vedere nu ne este expus apriori, de la bun început, ci abia la urmă, după ce cititorul a fost lăsat în prealabil să parcurgă toată cartea şi să-şi clarifice singur ce a intenţionat autorul să exprime.

Un capitol cvasi-introductiv, cu titlul înşelător de « Preludiu », ne poartă deja în miezul lucrurilor, rezumîndu-ne, între altele, celebra întîlnire din 1860 dintre Wagner şi Rossini, în care cel dintîi şi-a expus în mare parte concepţiile sale inovatoare despre drama muzicală: fuziunea muzicii cu drama, înlocuirea cîntatului convenţional prin declamaţia cîntată, folosirea orchestrei în calitate de comentator psihologic-descriptiv, laitmotivele, considerarea filozofică a muzicii considerată de el ca arta cea mai pură, mai imaterială şi mai generală. Concepţiile acestea, servite de o măiestrie artistică unică, inegalabilă, au prilejuit celebra şi mult controversata reformă wagneriană a operei. Capitolele care urmează poartă fiecare titlul uneia din cele zece opere de maturitate ale titanului (*Olandezul rătăcitor*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Aurul Rinului*, *Walkyria*, *Siegfried*, *Amurgul zeilor*, *Tristan şi Isolda*, *Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg*, *Parsifal*), acestea constituind, după Em. Ciomac (şi nu putem să nu fim de acord cu dînsul) dominantele întregii vieţi a lui Wagner, fiecare operă (analizată larg şi cu strălucire) marcînd cîte o etapă specifică a drumului sinuos şi adesea spinos prin lume şi artă al marelui compozitor. Rezultatul — o adevărată « simfonizare » literară (ca să spunem aşa) de nivel superior a celor două teme paralele: viaţa şi opera lui Wagner. Faţetele multiple şi contradictorii uneori ale geniului wagnerian ne sînt dezvăluite de Em. Ciomac cu o artă a caleidoscopului ce nu putea fi decît cea a unui scriitor matur, pe deplin stăpîn pe condeiul său. Cîndva subtilul poet şi critic Dan Botta făcea remarca judicioasă că prin « scrisul limpede şi elegant », prin « aplicaţia documentată şi critică », Em. Ciomac reuşeşte să cuprindă « indefinitul wagnerian », ba mai mult, că însuşi stilul acestuia prin influenţă devine « wagnerian » (ca, de exemplu, în acea de tot remarcabilă analiză prin puterea ei de evocare şi reprezentare a preludiului la *Aurul Rinului*). Într-adevăr, imensa preţuire pentru marele muzician-poet însufleţeşte continuu pana lui Ciomac şi îi smulge accente deosebit de inspirate. Paradoxal însă, credem că acest lucru se datoreşte tocmai deosebitei lucidităţi şi obiectivităţi cu care muzicologul nostru îşi zugrăveşte eroul. Umbrele nedorite, o serie de defecte şi meschinării ale omului, serioasele contradicţii, mai puţin ale artistului, cît mai ales ale gînditorului Wagner, revoluţionar, critic acerb al capitalismului şi materialist întru Feuerbach la 1848, dar filistinizat, şovinizat şi devenit idealist întru Schopenhauer la 1870, unele deficienţe ale colosalei sale opere artistice (retorismul excesiv adesea, lungimile obositoare ale multor episoade, unele naivităţi libretistice etc.) sînt corespunzător prezentate de autor. De aceea trebuie în această privinţă să

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

subliniem neapărat faptul că, deşi cartea datează din 1934, analiza şi interpretarea pe care le dă Em. Ciomac complexelor probleme ridicate de exegeza creaţiei wagneriene sînt întemeiate pe concepţii progresiste foarte avansate. Astfel, este pus masiv la contribuţie importantul studiu *Perfectul wagnerian* al celebrului scriitor democrat G. B. Shaw; se fac continuu referiri la fundalul istorico-social al epocii şi se reliefează înrudirile, dar şi deosebirile de concepţii, de exemplu, dintre Wagner şi marele poet romantic progresist german Heinrich Heine. În schimb însă aprecierile celor ce exaltau tot ce era mai retrograd şi mai puţin semnificativ şi valoros la Wagner sau îi atribuiau fără temei acestuia propriile lor « concepţii » rasiste, şovine sau războinice au parte de punerea la punct cuvenită; aici se cuvine relevată mai ales ironia rafinată dar cu atît mai eficace cu care Em. Ciomac ia în derîdere, într-o formă sau alta, în tot cuprinsul cărţii sale, penibilele, absurdele şi groteştile încercări a tot felul de « exegeţi » fascişti din Reich-ul naţional-socialist (pe atunci de curînd întronat) de a face din Wagner un « înaintaş » al lor; istoria avea să confirme de altfel justeţea acestei păreri-subtext a lui Em. Ciomac că între măreţia concepţiei artistice wagneriene indiferent de limitările ei şi barbara « ideologie » a Führer-ului dement nu se putea găsi nici un fel de numitor comun.

Ideea umanismului creaţiei wagneriene, a extraordinarei ei valori artistice este afirmată cu forţă sporită în ultimele capitole ale cărţii, unul consacrat raporturilor de natură atît de specială şi curioasă, mergînd de la o strînsă prietenie la o tot atît de aprigă duşmănie dintre « Nietzsche şi Wagner », şi un altul închinat « Moştenirii » lui Wagner, arătînd imensa influenţă directă şi indirectă pe care a exercitat-o şi continuă s-o exercite Wagner asupra lumii muzicale şi poetice.

Postfaţa scurtă vine ca o lăsare de cortină şi ne precizează acel « punct de vedere » de la baza cărţii: dorinţa « de a concentra (. . .) datele ultime şi esenţiale ale unui subiect mereu actual », sentimentul că « viaţa şi opera lui Richard Wagner se explică una prin alta », căutarea unor « explicaţii cît mai apropiate de logica adevărului », convingerea totuşi că în fond « orice comentarii » în ce priveşte valoarea artistică a creaţiei wagneriene « sînt de prisos, nepioase », întrucît avem de-a face cu « lucruri care se simt, nu se explică ».

Ca o completare necesară la cele de mai sus — *last but not least* —, mai menţionăm interesantele paralele încercate de Em. Ciomac între unele aspecte ale creaţiei eminesciene şi ale celei wagneriene (imaginea lui *Lohengrin* faţă în faţă cu cea a *Luceafărului*, unele elemente comune ambilor mari creatori provenite din acelaşi izvor contradictoriu schopenhauerian); de asemenea, apropierea concludentă dintre legenda lui Siegfried şi basmul românesc al *Fetei din piatră*. Chiar dacă ne-ar părea acestea oarecum de « suprafaţă », oare nu tocmai incandescentul inefabil eminescian şi neasemuitul filon al înţelepciunii populare constituie în fond cele mai profunde analogii şi corespondenţe pe plan spiritual pe care le putem stabili cu asemenea copleşitoare valori universale precum este şi creaţia lui Wagner?

★

Paginile de cronică muzicală (1915—1938) ale lui Em. Ciomac, selectate şi publicate sub îngrijirea lui Silviu Gavrilă şi cu prefaţa lui Romeo Alexandrescu, reprezintă o altă faţetă a activităţii muzicologului: cea de animator al muzicii în ţara noastră în condiţiile dificile nu numai pentru creaţia artistică din complexa perioadă interbelică. Cîştigat decisiv pentru arta sunetelor, Em. Ciomac a desfăşurat pe atunci o neobosită şi neîntreruptă muncă de entuziast cronicar şi conferenţiar, muncă ce ne impune nu numai prin caracterul ei de pionierat, ci şi prin exemplul de bun gust, competenţă şi obiectivitate pe care ni-l dă, ca să nu mai vorbim şi de netăgăduitele merite stilistice a celor mai multe dintre aceste scrieri de dimensiuni reduse.

Instantanee caleidoscopice, saturate de culoare şi de . . . « muzicalitate », cronicile, articolele şi conferinţele lui Em. Ciomac au darul să ne reconstituie din crîmpee ce se încheagă şi se înlănţuie treptat un vast şi cuprinzător tablou de lumini şi umbre al vieţii muzicale româneşti de odinioară. Selecţiunea făcută de Silviu Gavrilă ne aduce în faţă 115 asemenea articole şi note, din care 65, deci mai bine de jumătate, aparţin perioadei 1936—1938, adică apogeului activităţii muzicologului. E locul să observăm aci că nu putem fi de acord cu o afirmaţie din prefaţa semnată de Romeo Alexandrescu, după care Em. Ciomac « apare astăzi, *privit mai ales în primii săi ani de lucru,* drept un vajnic înaintaş al criticii muzicale constructive româneşti » (subl. ns.); dimpotrivă, fără să minimalizăm nici una din etapele activităţii criticului nostru, credem totuşi că din materialele antologiei reiese clar, atît cantitativ cît şi calitativ, că această afirmaţie îşi are complementul just mai ales în activitatea din *ultimii ani* de lucru ai lui Em. Ciomac. Căci, aşa cum o mărturisesc textele şi cum arată apoi şi R. Alexandrescu, Em. Ciomac a cunoscut pe parcursul celor 23 de ani de activitate publicistică muzicală reflectată în volum o largă evoluţie şi maturizare creatoare, din ce în ce mai vădite, pe măsură ce ne apropiem de sfîrşitul lucrării.

Două constante domină însă continuu şi marchează firul roşu al tuturor articolelor: dragostea pentru tot ce este valoros în muzică în general şi preţuirea înaltă acordată muzicii naţionale româneşti în special, aici intrînd şi profunda veneraţie resimţită întotdeauna de Em. Ciomac în faţa grandioasei figuri a lui George Enescu, veneraţie care avea să dureze nedezminţită o viaţă întreagă, de la primul articol plin de nereţinută admiraţie din 1915, cu care tînărul de 25 de ani îşi începe activitatea muzicologică (pus de altfel în fruntea antologiei), şi pînă la frumoasa monografie finală postumă. În lumina acestor două constante înalte avea să aprecieze apoi laudativ sau critic Em. Ciomac toate manifestările muzicale la care avea să ia parte. Auzului său format, ochiului său atent şi condeiului său scăpărător nu-i scapă nimic important. Iată-l pe Em. Ciomac salutînd vizitele în ţara noastră ale unui R. Strauss, B. Bartók, S. Prokofiev, M. Ravel, J. Thibaut,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

F. Weingartner, A. Cortot, P. Casals, G. Pierné, F. Şaliapin — fără însă să evite şi unele rezerve, dacă erau justificate. Iată-l pe acelaşi consacrînd articol după articol valorilor şcolii româneşti de muzică din orice domeniu al ei: G. Enescu, D. Lipatti, S. Drăgoi, M. Jora, P. Constantinescu, F. Lazăr, A. Castaldi, C. Brăiloiu, G. Georgescu, A. Alessandrescu, L. Bobescu, I. Nonna Otescu, D. G. Kiriac, I. Vidu, T. Brediceanu, F. Musicescu, C. Erbiceanu etc., şi tot aici iată-l iniţiind înfiinţarea unui nou fond stimulativ de premii pentru tinerii compozitori români. Iată-l demascînd nepăsarea cercurilor guvernante de pe atunci faţă de muzică în general şi faţă de cea românească în special. Iată-l înfierînd şicanele şi nedreptăţile oribile făcute chiar unui Enescu sau Jora de tot felul de nulităţi incompetente cocoţate în posturi artistice de răspundere, sau dezaprobînd disputele neprincipiale din sînul unor instituţii artistice. Iată-l luînd atitudine şi în problema (din păcate încă şi azi actuală întrucîtva), a lipsei unui public de concert, în contrast cu afluenţa de la meciurile de fotbal şi de la manifestările de muzică uşoară. Iată-l preţuind entuziast folclorul românesc şi deosebitele sale virtuţi şi virtualităţi estetice şi chemînd la studierea şi valorificarea lui creatoare. Iată-l dezbătînd cu profunzime problemele artei muzicale în condiţiile complexe ale secolului nostru. Iată-l explicînd şi propagînd valorile universale ale muzicii, începînd de la Bach, Beethoven, Mozart, Wagner şi Verdi pînă la Enescu, Fauré, Stravinski, R. Strauss, Debussy, Ravel, Prokofiev, Bartók, A. Berg. Iată-l migălind conştiincios la analiza cutărui sau cutărui concert, arătînd cu competenţă şi gust sigur părţile bune şi cele discutabile ale unei interpretări indiferent de notorietatea protagonistului. Iată-l apreciind de cele mai multe ori just meritele şi scăderile unor prime audiţii fie de muzică universală fie de muzică românească. Iată-l încurajînd obiectiv şi fin pe tinerii interpreţi români de pe atunci.

Desigur, din tot noianul acesta de fapte şi atitudini nu lipsesc nici unele note subiective (ca de exemplu inaderenţa mult timp prelungită faţă de creaţia lui Brahms); însă pe măsură ce criticul cîştigă în maturitate ele se răresc şi se estompează pînă la completa dispariţie.

Deci culegerea de *Pagini de cronică muzicală* îndeplineşte un rol în plus (pe lîngă cel al zugrăvirii vieţii artistice muzicale a unei întregi epoci), anume cel de a ne prezenta mersul formării evoluţiei şi apogeului unui valoros muzicolog român, de la primele tatonări ale tînărului înzestrat, însă încă novice în ale scrisului şi ale artei, pînă la criticul matur cu o bogată competenţă şi experienţă.

Cărţile lui Em. Ciomac, rod al activităţii unui om împătimit de frumuseţile muzicii, ne oferă nu numai un rar prilej de învăţătură şi delectare, ci şi o pildă de măiestrie, conştiinţă şi probitate; în perioada aceea a existat deci în muzicologia românească şi un « arbitru al eleganţei » . . .

Şi acum — un corolar firesc la cele de mai sus —, o mică întrebare, fără supărare, pentru Editura muzicală: pe cînd şi o nouă ediţie a ultimei cărţi nereeditate a lui Em. Ciomac, *Poeţii armoniei ?*

CONSTANTIN STIHI-BOOS

THEODOR BĂLAN

CHOPIN, poetul pianului

(Edit. tineretului, colecţia « Oameni de seamă », 1968)

Editura tineretului solicită scriitorilor ce s-au afirmat într-un anumit domeniu monografii despre « Oameni de seamă », astfel încît multe din lucrările ce apar în această colecţie au calitatea de a prezenta personalităţi marcante din istoria culturii, cu care autorul nu vine în contact pentru prima dată. Theodor Bălan, cu aproape zece ani în urmă, dăduse la iveală în Editura muzicală o monografie despre Chopin, în care marele compozitor polonez era studiat cu mare atenţie, lucrarea avînd un caracter de specialitate, doar cîteva dintre cele 10 capitole putînd fi accesibile marelui public. În 1966, acelaşi autor face să apară tot în Editura muzicală o foarte interesantă lucrare, un adevărat tratat despre arta pianistică, prima carte de acest fel apărută la noi (*Principii de pianistică*, Editura muzicală). Autorul caută să explice în mod ştiinţific fenomenul interpretativ, pe care îl judecă sub lumina ultimelor curente psihologice şi estetice. Chopin figurează în această lucrare cu toate inovaţiile lui artistice şi mai ales instrumentale, la locul de cinste. Autor şi al altor monografii despre mari compozitori, Theodor Bălan desigur că avea toate elementele necesare unei viziuni de ansamblu asupra lui Chopin, care de data aceasta nu mai trebuia să fie prezentat din unghiul de privire al muzicologiei, ci, aşa cum sînt toate personalităţile din colecţia « Oameni de seamă », integrat în fresca marilor creatori. Coordonatele în care se înscrie lucrarea sînt mai degrabă ale literaturii decît ale muzicii. Chiar titlul ales de către autor indică această nuanţă.

Capitolele cărţii urmăresc cronologic firul vieţii compozitorului polonez: *Începuturile*, *Călătorii*, *Viena*, *Parisul*, *Ascensiunea*, *George Sand*, *Nohant*, *Disensiuni*, *Londra*, *Sfîrşitul*. Un larg capitol concluziv, intitulat *Epilog*, sintetizează consideraţiile cu privire la creaţia compozitorului, căutînd cu cel mai accesibil limbaj de muzicologie să lămurească atît de importantele probleme ce le pune opera lui Chopin. Astfel, importanţa pe care o au cele două caiete de studii pentru pian, care pînă în zilele noastre au rămas pe primul plan al atenţiei iubitorilor de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzică, iar pe tărîm pedagogic un material indispensabil, este explicată prin caracterul de generalizare al fiecărui studiu în parte, căutînd să rezolve o anumită dificultate de ordin pianistic. « În creaţia lui Chopin — subliniază autorul — studiile formează puntea de legătură între primele lucrări, în care virtuozitatea era plasată pe planul întîi, şi acelea ce vor urma, unde primează conţinutul emoţional. Compozitorul era perfect conştient că studiile sale au un caracter special, că se deosebesc de tot ce scrisese pînă atunci ».

Noul gen al baladei instrumentale, creat de Chopin, e de asemenea analizat într-o formă accesibilă, ca şi nocturna, creaţie specifică artei romantice. « Numele compozitorului este indisolubil legat astăzi de genul nocturnelor, atît de populare au devenit aceste lucrări de largă accesibilitate, datorită caracterului lor cantabil şi melodicii generoase. Legate de atmosfera romantică, în care sufletul eroului este înfiorat de lumina crepusculară, nocturnele lui Chopin nu cîntă numai poezia amurgului, ci şi a unor nopţi senine şi idilice sau a unor tablouri dramatice de noapte în furtună ». Autorul continuă în acest capitol concluziv analiza tuturor genurilor abordate de acest mare compozitor, care a folosit în toată creaţia sa intonaţiile folclorului polonez, a întregii opere a acestui mare poet, care, după expresia fericită a scriitorului Norwid, « a ştiut să culeagă flori de cîmp, din care a făcut stele ».

Legătura cu folclorul polon şi slav, arată autorul, este atît de mare în opera lui Chopin, « încît creaţia sa nici nu ar putea fi analizată dacă am ignora funcţia de importanţă majoră pe care o are acest element ». Latura aceasta a creaţiei chopiniene nu poate fi privită decît în strînsă legătură cu elementul patriotic din creaţia marelui polonez. Departe de ai săi, trăind ultimii 19 ani din scurta sa viaţă la Paris (a murit la 39 ani), marea durere a vieţii sale a fost suferinţa de a nu se fi putut întoarce în patrie, de a cărei soartă a sîngerat în sufletul lui pînă în ultima clipă.

Făcînd unele aprecieri cu privire la arta lui Chopin, autorul subliniază că marele romantic se rînduieşte în cadrul marei arte realiste. Realismul său nu e descriptiv sau pitoresc, ci de natură psihologică. Un punct de vedere personal, pe care autorul îl enunţase încă din prima sa lucrare consacrată lui Chopin, este acela al sensului metaforic al artei compozitorului, care nu e niciodată « programatică », în accepţiunea curentă a acestui termen. Relaţiile asociative nu erau pe atunci cultivate de către alţi compozitori în felul în care tratează Chopin materia sonoră. Puterea de evocare, ce caracterizează întreaga sa creaţie, îi conferă acest sens. « Nu credem că greşim — precizează autorul — dacă fixăm apariţia metaforei în plin romantism ». Nu e vorba numai de metafora muzicală.

Tot cu aceleaşi mijloace simple, directe, autorul caută să lămurească noţiuni destul de greu de explicat, cum ar fi aceea a integrităţii creaţiei, a unităţii stilistice, a melodicii ornamentale.

Acest ultim capitol, deosebit de valoros, ce ar fi putut fi intitulat mai degrabă « Moştenirea artistică a lui Chopin », edifică pe orice cititor, cît ar fi de modeste cunoştinţele sale în materie muzicală, asupra artei compozitorului şi mai ales asupra specificului acestei arte. Credem că acest din urmă capitol reprezintă cea mai interesantă parte a cărţii, deoarece lucrurile spuse cu atîta cuceritoare simplitate presupun un foarte mare răstimp de gestaţie, o perioadă de decantare a unui imens material parcurs în timp. Spre deosebire de lucrările literare despre Chopin, extrem de numeroase, apărute în limbile de circulaţie universală, lucrarea aceasta cu un vădit caracter literar este în acelaşi timp şi o sinteză a întregii arte creatoare şi instrumentale a marelui compozitor polonez.

Capitolele ce premerg acestui « Epilog » sînt scrise cu un admirabil dar de povestitor, pe care nu îl cunoaştem din lucrările anterioare. Stilul este de o remarcabilă fluenţă, de o voită simplitate, ocolind exprimarea căutat literară şi nefăcînd nici o concesie tendinţei de ostentaţie pe care o au lucrările bazate pe o vastă documentare. Element nou, în comparaţie cu alte lucrări similare, este integrarea unui mare număr de citate din scrisorile inedite, apărute cu cîţiva ani în urmă, în monumentala lucrare a lui Bronislas Sydov (*Correspondence de Fr. Chopin*, Ed. Richard Masse, Paris).

Ultimele două volume, din cele trei ale impunătoarei opere, care adună tot materialul în legătură cu Chopin, atît din corespondenţa sa cît şi din aceea a contemporanilor, apărute în 1954 şi 1960, conţin o seamă de date care pun în altă lumină anumite aspecte ale marelui polonez. Studiind cu amănunţime toate datele noi ce se prezintă, atît în menţionata lucrare cît şi în studii recente, apărute mai ales în limba polonă, autorul are meritul de a fi putut alcătui o lucrare pe cît de documentată la zi, pe atît de atrăgătoare.

Hegel spunea că virtuozitatea, care se obţine în toate domeniile cu preţul unui efort îndelungat şi susţinut, ne ajută să formulăm cu o foarte mare libertate arta noastră. Filozoful se referea la arta interpretativă, dar gîndirea sa poate fi extinsă. Se pare că, într-adevăr, numai o cît mai largă şi mai amănunţită cuprindere a unui material atît de vast ca viaţa şi opera lui Chopin îngăduie formulări libere, nestînjenite, ca acelea ale autorului cărţii recent apărute.

Scopul avut în vedere în mod permanent de autor a fost acela al îmbogăţirii universului artistic al cititorului, fără ca acesta să-şi dea seama şi fără a-l obosi. Am remarcat cu cîtă abilitate introduce în cursul povestirilor faptelor de viaţă o seamă de consideraţii despre probleme destul de aride: arta pianistică a lui Chopin, curentul romantismului şi implicaţiile ce le are în arta compozitorului, portretul psihologic al lui Chopin, viaţa muzicală a Parisului etc. Dar, rezervînd doar cîteva pagini fiecăreia, firul fluent al povestirii reluate răsplăteşte cititorul de efortul ce a depus cu parcurgerea unor pagini mai uscate. Fixarea în epocă e de asemenea extrem de abil schiţată, indispensabilă pentru o lucrare ce urmăreşte redarea cît mai veridică a marelui compozitor, ce a cîntat mai bine ca oricare altul dragostea de patrie.

ELISABETA DOLINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ALAIN DANIÉLOU,

Sémantique musicale. Essai de psychophysiologie auditive,

Hermann, Paris, 1967, 118 p.

Într-o lume în care este readusă în discuţie însăşi existenţa *muzicii*, un titlu ca *Semantică muzicală* trezeşte o curiozitate firească.

Ideile cărţii sînt foarte numeroase şi aceasta ar putea părea cam stufoasă. Vom încerca să rezumăm problemele cărora autorul le-a acordat prioritate.

Alain Daniélou abordează semantica dintr-un punct de vedere fenomenologic şi structuralist, studiind în funcţionarea limbajului relaţiile dintre fenomene şi omul care le percepe, dintre « signifiant » şi « signifié ». Semantica limbajului muzical este un caz particular în cadrul semanticii limbajului general (pe care Daniélou îl consideră compus din cel articulat, cel muzical şi cel al gestului, care forme n-ar fi niciodată total independente). El îşi propune deci stabilirea principiului unei relaţii între fenomenul sonor (raporturi de frecvenţe, timbru, volum sonor) şi mecanismul nostru audio-mental de percepere, clasificare şi interpretare a sunetelor.

Autorul a întreprins cercetările ale căror rezultate sînt expuse în volumul despre care vorbim în primul rînd pentru a marca un punct de plecare al unei noi sistematizări a muzicii, fundamentate pe datele furnizate de cele mai noi descoperiri şi realizări ale ştiinţei, care aruncă o altă lumină asupra gîndirii. Lucrarea se întemeiază pe legile ciberneticii, psiho-acusticii şi ale activităţii mecanismelor cerebrale, aşa cum au fost sintetizate de Norbert Wiener (*Cybernetics*, Hermann, Paris, 1958), Fritz Winkel (*Vue nouvelle sur le monde des sons)* şi Henry S. Marck (*Elementary thinking and the classification of behaviour*, Science, 12-I-1962). Aceste surse, socotite cele mai importante, sînt citate în permanenţă.

După Daniélou, s-ar impune o revizuire a tuturor interpretărilor în explicarea fenomenului de muzică, pentru că toate încercările de sistematizare au ţinut seama numai de date parţiale. Acest fapt a dus la limbaje muzicale diferite, închise în reguli proprii, pe care nu le pot înţelege şi folosi decît cei obişnuiţi cu ele. Sîntem în situaţia ca un interval (de pildă terţa minoră), ba, mai mult, o frază muzicală să aibă valori expresive diferite, chiar contrarii, în două sisteme deosebite (cum ar fi cel tonal european şi unul oriental). Aceasta, conchide Daniélou, din cauză că odată stabilită o teorie, care totuşi decurge din creaţia muzicală, la rîndu-i acţionează asupra creaţiei, imprimîndu-i o direcţie de dezvoltare numai în limitele respectivului sistem. Motivele amintite au făcut să fie pusă la îndoială valoarea expresivă a intervalelor, spunîndu-se că e pur convenţională; s-a crezut (şi se mai crede) că organul nostru auditiv ar fi diferit de cel al popoarelor vechi sau exotice. Alain Daniélou combate cele două păreri, susţinînd că în reacţia audio-mentală la anumite raporturi sonore se găsesc constante absolute, structura creierului omenesc fiind în esenţă aceeaşi. Aceste reacţii sînt direct legate de mecanismul cerebral prin care clasificăm sunetele şi le atribuim un sens.

Vechile sistematizări s-au bazat pe observarea fenomenului sonor făcînd abstracţie de conţinutul său. Autorul subliniază faptul că între intervale izolate de un context muzical mici diferenţe pot trece neobservate, pe cînd aceleaşi diferenţe într-un context melodic expresiv alterează sensul melodiei.

În aceasta rezidă principiul structural al semanticii — studiul ansamblurilor lexicale înlocuind pe cel al cuvintelor izolate. În consecinţă, Daniélou analizează sensul intervalului numai ca un component al melodiei.

Mecanismul nostru mental acceptă ca fiind muzicale sunete care sugerează un element de emoţie, o idee. După cum ştim, numai sunetele cu înălţime determinabilă sînt în general integrate ideii de muzică, melodiei, armoniei. Nu se ia în discuţie sunetul izolat, ci relaţia dintre sunete. Dar pentru a ajunge la înţelegerea complexului de relaţii care alcătuiesc muzica, *se ia ca element de bază al studiului* cea mai simplă dintre acestea — *relaţia dintre două sunete — intervalul.*

Aceasta în ceea ce priveşte analiza fenomenului sonor. Iar pentru elucidarea funcţionării mecanismului perceptiv, este privit ca un sistem abstract de măsuri care funcţionează pe baza principiilor de statistică şi asociaţii. Instrumentul de *critică*, de *control* al rezultatelor este fenomenul de « *feed-back* », constînd în corectarea impresiilor primite după anumite modele (numite « *figuri-tip* » sau « *patterns* » păstrate în memorie. Figurile tip reprezintă un contur, o imagine generală, şi nu fenomenul în totalitatea sa. De pildă, nu percepem toate armonicele unui sunet, ci numai conturul rezultant, adică timbrul. Cunoaşterea mecanismului de feedback explică de ce o melodie poate fi recunoscută chiar atunci cînd este cîntată fals. Sau explică posibilitatea instrumentelor temperate. Însă dacă acest mecanism care permite interpretarea unui sunet uşor fals ca pe unul corect este nevoit să lucreze mereu, pentru fiecare sunet în parte, faptul poate provoca o oboseală a minţii şi o dereglare a posibilităţilor de clasificare a sunetelor. Astfel ne dăm seama de ce un european a cărui ureche s-a obişnuit cu sunetele temperate ale pianului — instrumentul de bază al educaţiei sale muzicale — nu poate intona sau auzi diferenţele fine din muzica orientală.

Problema este însă care anume raporturi sonore sînt percepute ca fiind juste. Axîndu-se ln continuare pe similitudinea cu creierul electronic, Alain Daniélou deduce sistemul numeric la care se pot reduce datele percepţiei, sistem ce ar face deci să funcţioneze creierul.

Consideră că figurile-tip pot fi aduse în ultimă analiză la elemente numerice simple; acestea sînt similare, fie că e vorba de impresii auditive, fie de impresii vizuale sau tactile.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pornind de la ipoteza că percepţia noastră sonoră este logaritmică, iar creierul poate imediat să analizeze şi să clasifice numerele prime 2, 3, 5, caută să demonstreze că mecanismul cerebral funcţionează în sistem binar, ternar şi cvinternar (baza logaritmilor auditivi fiind în aceste sisteme), şi că orice alt sistem nu este primit. Mai precis, aşa cum se exprimă Ernest Ansermet, « ce qui est perçu est exactement ce qui se donne à percevoir ». Daniélou ia drept « martori » armonicele 7, 11, 13, recepţionate de ureche ca false (de pildă si bemol $= 7/2^2$ este auzit ca o formă inexactă a raporturilor alăturate: si bemol $= \frac{3^2 \times 5^2}{2^7}$ şi si bemol $= \frac{5^3}{2^3 \times 3^2}$, cu toate că ultimele două sînt mai complicate; dar primul conţinea factorul 7, ce nu este primit). În concluzie, structurile sonore care nu ţin seama de aceste realităţi psiho-fiziologice vor avea un efect scăzut, din cauză că energia mentală este întrebuinţată la *feed-back*-uri pentru a interpreta sunetele.

Pe aceste baze, autorul cracterizează din punct, de vedere psiho-fiziologic seriile celor trei numere, referindu-se numai la sistemul modal, mai mult la cel al muzicii indiene, în care conţinutul semantic ar fi strict legat de natura intervalelor. Pe scurt, factorul 2, ca interval (octava din sistemul diatonic), nu aduce nimic nou, fiind de fapt repetarea sunetului fundamental la alte înălţimi. Prin ciclurile combinate de cvarte şi terţe (respectiv factorii 3 şi 5) se obţin toate sunetele muzicale posibile, în număr de 52.

Există numai anumite limite de timp pentru ca sunetele să poată fi percepute analitic, adică o constantă de timp auditivă aflată între 1/10 şi 1/20 secundă. Sunetele sînt diferenţiabile numai dacă durata lor e mai mare decît această constantă. Constanta de timp este determinată de ritmul α al creierului (pulsaţiile cîmpului electric dintr-o anumită zonă a sa), ritm care are un rol fundamental în limbajul muzical, pentru că reprezintă limita la care pulsaţia nu mai este percepută ca element ritmic, ci ca înălţime. Acest ritm variază după indivizi între 1/15 şi 1/20 secundă.

Alte constante se stabilesc în legătură cu înălţimea şi intensitatea. Intensitatea modifică percepţia înălţimii. Un sunet bogat în armonice este perceput cu o mai mare stabilitate a înălţimii. Stabilirea unui climat sonor (cum ar fi isonul) face ca sunetele să fie percepute cu o mai mare precizie, urechea fiind « prevenită ».

Am prezentat tangenţial cîteva idei fundamentale ale cărţii. S-ar putea pune întrebarea dacă în afară de sinteza unor date pentru o reconsiderare a sistemelor muzicale cartea nu are şi o finalitate estetică. Fără îndoială că da, din moment ce adoptă metode de care s-au servit unele poziţii estetice: psiho-fizică, cea iniţiată de Fechner, reflectarea asupra frumosului pornind de la experiment, sau fenomenologică, cercetarea muzicii în relaţie cu conştiinţa, deci privind ambele fenomene: şi pe cel sonor, şi pe cel care determină apariţia muzicii din sunete.

Scopurile imediate ale acestui studiu sînt sintetizate de autor în capitolul « Applications ». În primul rînd învăţămîntul muzical ar profita de studiul mecanismelor de percepţie şi de clasificare mentală. Acesta ar fi mult mai eficace dacă s-ar merge progresiv după ordinea de facilitate a percepţiei şi analizei mentale şi dacă sistemul modal ar sta la baza educaţiei, acesta fiind şi limbajul muzical al copilului. Bineînţeles, intervalele să fie de o exactitate perfectă. În această privinţă, Daniélou susţine că toate măsurătorile făcute atunci cînd cel ce cînta (din gură ori la un instrument netemperat) era « inspirat » au dovedit că intervalele erau aproape perfecte.

Pe baza unor experienţe şi observaţii făcute asupra muzicii unor populaţii primitive din sudul Indiei, Alain Daniélou ajunge la concluzii interesante. Anumite forme melodico-ritmice cu tendinţă de a accelera ritmurile vitale (pulsul, ritmul α) sînt folosite pentru a crea stări de transă şi de extaz. Trecerea bruscă de la o astfel de formă la alta, odată ce ritmul primei forme a fost asimilat într-un dans ce devine automat, provoacă o ruptură a voinţei conştiente.

Aceste constatări deschid perspectiva unor mari posibilităţi de terapeutică muzicală (în care caz autorul crede că elementele de construcţie artistică pot fi reduse, cel mult pot juca un rol în fixarea atenţiei).

Stabilind similitudinea între percepţia auditivă şi cea vizuală, pe baza faptului că ceea ce percepem ca sunet sau culoare sînt de fapt raporturi de vibraţii care corespund unor figuri-tip analoge, Daniélou aminteşte încercările făcute de a transfera percepţiile vizuale nervilor auditivi şi invers. Acest lucru pare astăzi posibil şi s-ar putea crea astfel o proteză auditivă sau vizuală.

În ceea ce priveşte creaţia muzicală, autorul este de părere că numai « folosirea unui vocabular muzical bazat pe date psiho-fiziologice precise şi pe o mai bună cunoaştere a conţinutului semantic al sunetelor formează cheia artei muzicale a viitorului ». Pentru că orice tendinţă de simplificare a scării muzicale a dus la o reducere a vocabularului, a posibilităţilor de exprimare deci. Şi dacă temperarea a făcut posibile mari realizări, totuşi nu se putea merge decît în limite strîmte, la care muzica nu trebuie să se mărginească.

Alain Daniélou nu face în acest studiu decît să expună rezultate ale cercetărilor şi experienţelor întreprinse. Argumentaţia este redusă numai la elementele minime şi concludente. Cartea cuprinde o serie de tabele statistice, de pildă cele două pagini din « Tabloul comparativ al intervalelor muzicale » sau apendicele « Aspecte geometrice şi aritmetice ale figurilor-tip », de 22 de pagini, precum şi cîteva scheme ilustrative: diviziunile regulate ale unei suprafeţe pe baze numerice 2, 3, 5; reprezentarea grafică a raportului intervalelor; tabloul celor trei sisteme numerice (binar, ternar şi cvinternar) în raport cu cel zecimal, cu valoarea principalelor intervale muzicale exprimată în aceste sisteme; un tabel din care rezultă ierarhia intervalelor după raportul numeric cel mai simplu prin care pot fi exprimate într-unul din aceste sisteme, ierarhie de mare importanţă pentru învăţămîntul muzical; relaţiile celor trei numere; principalele intervale şi contrarele lor; ciclul intervalelor; un tabel al tuturor

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sunetelor muzicale (52) — gama generală, exprimată în diatonicul obişnuit şi în raport cu acesta (sunete mai înalte sau mai joase cu 1—2 come faţă de diatonic). Aceste tabele sînt aduse în sprijinul cititorului, fiind absolut necesare pentru ilustrarea unor idei enunţate.

Importanţa deosebită a lucrării constă în aceea că autorul ei este printre primii care au încercat să deducă legi ale fenomenului muzical pornind de la realizările timpului nostru, legi care ar putea constitui un punct de plecare pentru o nouă estetică muzicală, aşa cum subliniază şi Fritz Winckel în prefaţă.

ANCA JALOBEANU

ZENO VANCEA,

Creaţia muzicală românească, sec. XIX—XX

(vol. I), Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1968, 416 p.

Există, legitim, în scrierile compozitorilor-muzicologi un unghi pragmatic de abordare a problemelor, mai mult sau mai puţin aparent, complementar întotdeauna celui pur teoretic, fie acesta speculativ-estetic, istoric etc. Aplicîndu-se fenomenului viu al creaţiei, « mînuind » valorile practice şi curente ale acesteia, descoperind chiar şi fixînd teoretic asemenea valori şi concepte, producţiile muzicologice menţionate reprezintă, pentru domeniul pe care îl slujesc, contribuţii de fond, principale puncte de sprijin, un material inalterabil de referinţă.

Un atare domeniu se dovedeşte a fi, în mod predilect, pentru Zeno Vancea cel al constituirii şi afirmării şcolii româneşti de compoziţie, realitate care alimentează tematic majoritatea studiilor sale (şi a cărei mai amplă considerare în contextul « şcolilor naţionale » est-europene face tranziţia spre o a doua categorie de lucrări ale muzicologului, dedicate unor reprezentanţi ai acestor şcoli). Întreprinse dintr-un sens sau altul, mai larg sau mai strict circumscrise zonal şi ca epocă, incursiunile au loc într-o istorie şi într-o problematică de creaţie faţă de care rezonant şi angajat este in primul rînd compozitorul. Înfăţişînd, de aceea, creaţia muzicală românească a secolelor XIX şi XX — factor esenţial şi dinamic al dezvoltării muzicii româneşti moderne —, Zeno Vancea este înclinat să o facă mai ales « din interiorul » acesteia, analitic şi critic, recurgînd în acest scop la « studii consacrate fiecărui compozitor în parte », aşa cum preconizează în introducerea volumului său (succintele medalioane se orînduiesc, în linii mari, cronologic, firul de legătură constituindu-l idealul de artă muzicală naţională, transmis din generaţie în generaţie de compozitori, de la o etapă de evoluţie la alta). Autorul îşi reprezintă, aşadar, componistica românească, pe de o parte, ca un teren pozitiv, concret de investigare, pe de altă parte ca un univers în sine, cuprins, fireşte, în acela mai vast al culturii muzicale naţionale, dar numai în măsura realizării unui istorism *sine qua non* al consideraţiilor privind *faptul* de creaţie. Practic, lucrarea transferă pe planul unei istorii a personalităţilor o problematică istorică general-muzicală, ea propune o conciliere a criteriului evolutiv cu cel structural-analitic, autorul reluînd cu fiecare prezentare a operei unui compozitor discutarea principiilor estetice mari, a liniilor directoare proprii unei anumite perioade.

Grija permanentă pentru depistarea valorii deosebeşte pe Zeno Vancea de istoricul muzical consemnativ, conferind expunerii sale o accentuată notă critică. Se întîmplă însă, mai ales în cazul secolului al XIX-lea, cînd valoarea este de cele mai multe ori produsul efortului creator colectiv, cînd « diferenţele specifice » între individualităţile componistice sînt neglijabile, ca punerea în cumpănă a calităţilor intrinsece — minime — cu valoarea istorică — notabilă dar neautonomă — să ducă, în portretizarea unor înaintaşi, la concluzii forţamente uniforme, nivelatoare. În această situaţie, o mai fermă conturare a trăsăturilor de grup, însoţită doar de referiri la aportul fiecăruia dintre membri, ar fi dat, poate, un relief mai pronunţat unor momente din trecutul nostru muzical.

Oportun pentru clarificarea unor astfel de momente, cunoscute adeseori confuz, superficial sau incomplet, este faptul că în caracterizările pe care le efectuează autorul vizează aspectele de fond, particularităţile esenţiale, acelea care realizează întradevăr specificul unei opere sau profilul distinctiv al unei personalităţi şi care oferă, în consecinţă, cititorului profesionist o excelentă bază de principii, o platformă solidă, verificată, pentru eventuale cercetări parţiale sau de detaliu.

Încadrările stilistice, determinarea unor dominante de limbaj, aprecierile comparative şi ierarhizările sînt realizate pe temeiul unor norme constante, precise, aplicate uneori cu o oarecare inflexibilitate. Principale etaloane de apreciere şi clasificare sînt de pildă, melodia de tip naţional-folcloric sau de tip « universalist », armonizarea tonală sau modală, structura preponderent armonică sau polifonică a discursului etc. În măsura în care autorul operează diferenţieri înlăuntrul acestor concepte largi şi în care — fără o minuţiozitate excesivă — marile componente de limbaj sînt supuse unei examinări de la mai mică distanţă (anumite elemente primind astfel un accent, o pondere specială), rezultatele ating nivele maxime; sînt de citat în acest sens studiile de bogată substanţă şi de pronunţat interes muzicologic consacrate lui Vidu, Dima, Drăgoi, Andricu sau relevantele consideraţii paralele Kiriac-Cucu, Drăgoi-Negrea (implicit legătura Negrea-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dima). În alte cazuri, referirile mai insistente la procedeu, în scopul evidenţierii unor laturi reprezentative ale gîndirii muzicale a unui compozitor (cum este limbajul armonic la Mihail Jora) se fac dorite, cel puţin în măsura în care de această atenţie analitică beneficiază, în general, limbajul melodic. În această ultimă privinţă, de altfel, precizările şi observaţiile sintetizatoare prilejuite de studiul creaţiei lui George Enescu (p. 226—228) posedă, chiar fără marca noutăţii, autoritatea unor teoretizări definitive, atît în problema particulară a originalităţii melodice enesciene (a fundamentelor ei eminamente individuale), cît şi în aceea a unei tipologii melodice alcătuite pe criteriul deosebirilor de structură dintre melosul orientului şi cel al occidentului european.

Una din tezele centrale ale lucrării — acreditată în muzicologia noastră —, aceea după care aparenţa folclorică a limbajului nu asigură implicit autenticitatea naţională a creaţiei, constituie, axiologic cît şi ca metodă, mijlocul cel mai adecvat, cel mai eficient, de a pune în evidenţă traiectoria ascendentă urmată de creaţia muzicală românească, ce a progresat spre cucerirea originalităţii şi autonomiei în condiţiile asimilării marilor tradiţii europene. Spiritualitatea autohtonă străbătînd în moduri de exprimare ce ţin de amintitele tradiţii, în creaţii ce folosesc un « limbaj de esenţă universalistă », este relevată de autor în repetate rînduri; disocierea — în aceste cazuri — a noţiunii de « conţinut emoţional » de aceea de limbaj riscă să nu edifice întotdeauna pe deplin asupra imponderabilului « mod de simţire specific poporului nostru » — ce s-ar cere, poate, tradus în termeni estetici sau de structură muzicală (fireşte, în măsura în care structura trebuie înţeleasă drept « conţinut » materializat).

Aşa după cum înţelesul complet al unor idei, logica şi adevărul unor susţineri teoretice se dezvăluie, în cuprinsul cărţii, treptat, se deduc sau reconstituie cîteodată din ambianţa, din ansamblul expunerii — nefiind riguros delimitate într-un anume spaţiu —, tot astfel calităţile de ordin general ale lucrării lui Zeno Vancea, valoarea integrală a aportului ei muzicologic, finalităţile şi rezultatele ei ca operă monografică se profilează distinct şi se impun îndeosebi la sfîrşitul lecturii, în acel moment de meditaţie, de refacere mentală a celor receptate, ce succede îndeobşte întoarcerea ultimei pagini. Cartea invită la reflecţie şi la interpretare, parcurgerea ei suscită corelări, stabiliri de raporturi, imaginarea unor arcuri de legătură pe plan istoric şi structural, într-un cuvînt, fructificarea subiectivă a diversificatului ei material. Sînt virtuţi care le « prelungesc » în conştiinţa cititorului pe cele ale strictei utilităţi profesionale, acestea din urmă de natură, de altfel, să aşeze lucrarea lui Zeno Vancea în rîndul apariţiilor muzicologice ce alcătuiesc un necesar al muncii de cercetare a muzicii româneşti.

CLEMANSA FIRCA

Studii de muzicologie

Volumul III

Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967, 296 pagini.

Cel de-al treilea volum al *Studiilor de muzicologie* pe care le editează Editura muzicală prezintă, numeric, un conţinut mai redus decît cele precedente: numai 7 studii. Amploarea lor este însă sporită, iar interesul tematic se menţine viu, atît datorită problemelor abordate, cît şi ca o consecinţă a nivelului calitativ al lucrărilor. Volumele miscellanee, ca cel de faţă, au uneori dezavantajul de a deruta pe cititor şi mai ales pe eventualul (viitorul) cititor, care nu are la dispoziţie, încă de la primul contact cu volumul, o lămurire tematică suficientă, care să-i trezească atenţia şi să-i canalizeze interesul. Iată pentru ce, în asemenea volume colective cu contribuţii disparate, calitatea contribuţiilor este chemată să suplinească şi să depăşească acest handicap.

Cerinţa calitativă este realizată, în volumul de care ne ocupăm, încă de la primele două contribuţii, care tratează aspecte oarecum înrudite ale problemei limbajului muzical contemporan. Este vorba de *Muzicologia contemporană şi problemele limbajului muzical*, de Gheorghe Firca (p. 3—23), şi de *Aspecte modale în creaţia românească contemporană*, de Vasile Herman (p. 25—48).

Necesitatea unor asemenea studii este dedusă de Gheorghe Firca din constatarea noianului de orientări, de tendinţe şi de metode care se manifestă sau caută să-şi facă drum în muzica zilelor noastre şi, ca un corelativ, în muzicologia contemporană. Autorul socoteşte că ne aflăm azi în faţa unor transformări radicale în metodele practicate pînă în prezent de muzicologie şi că ele au fost completate de noi metode, proprii zilelor noastre. Această dezvoltare se produce, după Gheorghe Firca, într-un complex de factori determinanţi, cum ar fi:

a) creşterea — în general — a nivelului şi orizontului muzicienilor;

b) îndreptarea interesului lor către stilurile vechi, ca şi către folclorul european şi extraeuropean;

c) înţelegerea pe care o avem şi o acordăm azi altor moduri de gîndire muzicală decît cele care ne sînt proprii, tendinţe care au condus la apariţia etnomuzicologiei — zice autorul — sau care sînt şi o consecinţă a etnomuzicologiei — zicem noi;

d) transformările deosebit de rapide şi de viguroase ale limbajului muzical.

Toate aceste condiţii au condus — ne demonstrează Gheorghe Firca — la o revoluţie în criteriile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

disciplinei, în punctele de vedere sub care este examinat limbajul muzical, înnoire care nu pregetă să readucă în actualitate, în cadrul unor noi concepte, realități și teorii ale epocilor mai îndepărtate. Observația este riguroasă și aportul moștenirii întregii dezvoltări muzicale din perioada pe care, cu un termen global, o denumim *preclasică* este un factor evident pentru toți cercetătorii contemporani. Acestei moșteniri îi atribuie Firca repunerea în discuție și în circulație a unor elemente ca modalul, ritmul ca element ordonator, improvizația, heterofonia etc.

Acestor elemente de ancestrală sau îndepărtată tradiție li se adaugă inovațiile propriu-zise ale practicii muzicale contemporane, care operează cu categorii noi de genul linearității, polimodalismului, structurii, seriei, totalului cromatic, cromatismului diatonic, modurilor complementare, fasciculelor și blocurilor sonore, determinării sau indeterminismului factorilor sonori etc.

Toate acestea creează pentru muzicologii vremii noastre un număr corespunzător de criterii de apreciere a creației contemporane, dar totodată și modalități adecvate de a descoperi unele intenții care păreau de nebănuit în stilul muzicii vechi.

Ceea ce este de netăgăduit este faptul că la desfășurarea acestui proces se înregistrează un aport, care nu este lipsit de importanță, al compozitorilor; este și acesta un argument pentru a impune muzicologilor necesitatea de a se preocupa de sistemele pe care creatorii le elaborează sau cărora li se supun. Și aceasta conduce, implicit, la o însemnată lărgire a orizontului și misiunii muzicologului, care este chemat să recunoască, sau să nege valabilitatea acestor sisteme, să le amendeze și să le construiască o bază teoretică.

Acestei lărgiri a orizonturilor și acestei noi baze practice, de la care se pornește în muzicologie pentru descifrarea legilor limbajului muzical, li se datorează revizuirea fundamentală care s-a operat asupra conceptelor noastre de consonanță și disonanță, de funcțiune, de mod de producere și de percepere a sunetului, organizînd aceasta într-o adevărată semantică artistică.

În ceea ce privește *acțiunea* numeroaselor metode de azi ale muzicologiei, autorul insistă asupra faptului că ele izvorăsc din datele obiective, posedă o bază experimentală care este chiar de ordin analitic și, în sfîrșit, au dobîndit o verificare în încercări de sinteză.

Întocmai cum disciplinele filozofice actuale valorifică și fructifică metodele și datele furnizate de științele pozitive, tot astfel estetica muzicală contemporană, renunțînd la subiectivismul și apriorismul de care dăduse dovadă în trecut, se întemeiază pe cuceririle înregistrate în prezent în domeniul limbajului. În acest sens, autorul consideră că renunțînd la trăsăturile de psihologism romantic exagerat, estetica muzicală se reintegrează în teoria superioară a muzicii, în acel ideal muzicologic pe care vremurile care reușiseră mai ușor să îmbine teoria și practica muzicală îl recunoșteau și îl urmăreau.

Pe aceeași linie de gîndire, dar cu preocupări mai directe în concretul peisajului de creație muzicală cultă românească din zilele noastre, Vasile Herman, care semnează studiul *Aspecte modale în creația românească contemporană*, constată « marea varietate a limbajului și a soluțiilor adoptate de compozitori în domeniul arsenalului mijloacelor de expresie artistică », și desprinde ca o trăsătură majoră, cu rol de « constantă de bază a calităților generale ale creației muzicale românești », acele elemente pe care le înglobează sub denumirea de « etos modal ».

În cadrul operelor muzicale ale ultimelor decenii, aceste elemente au parcurs un drum evident de la aspectul general predominant diatonic, spre structuri modale din ce în ce mai complexe. În tabloul general diatonic se manifestaseră excepții de limbaj cu aspecte cromatice; autorul amintește în acest sens *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, suita *Amintiri din copilărie*, opera *Oedip* de George Enescu, unele lucrări ale lui Filip Lazăr, *Patru fabule* și *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu. *Simfonia de cameră* a lui George Enescu marchează însă o cotitură, atît prin limbajul său colorat, cît și prin consecințele pe care le va avea. De la această lucrare, creația post-enesciană se va alimenta și va manifesta « o progresivă și neîncetată evoluție a sistemelor modale ». Progresia este recunoscută de Vasile Herman, în primul rînd în « achiziția unor spații funcționale tot mai îndepărtate, tinzînd spre o gîndire cromatică încrustată adînc în țesutul general modal ». Acest limbaj menține pe plan primordial structura tetracordică, ceea ce și fundamentează caracterul modal. În ce privește elementul cromatic, el se manifestă prin includerea unor sunete străine de structura tetracordică (și implicit modală, notează autorul) inițială sau prin interpenetrarea sau fuzionarea unor structuri diferite ca origine. Spațiul funcțional lărgit care rezultă de aci este un « panmodalism » cu elemente cromatice evidente, dar care păstrează un anume colorit diatonic.

Din creația postenesciană, autorul își propune să analizeze, în această lumină, în special operele create după anul 1955, și mai cu seamă cele ale perioadei 1955—1962, considerată ca epocă de deosebită afirmare a unor aspecte de limbaj mai evoluate, ca un moment de sinteză în arta muzicală românească. Materialul demonstrativ, la care Vasile Herman face curente referiri, înmănunchiază lucrări variate, cum sînt: *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu, *Simfonia* lui Ștefan Niculescu, *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* de Paul Constantinescu și *Uvertura* lui Aurel Stroe, *Simfonia a III-a* de Sigismund Toduță, *Concertul pentru flaut și orchestră* de Anatol Vieru, *Invențiunile pentru pian* de Gheorghe Costinescu, *Cvintetul pentru suflători* de Liviu Comes; *Simfonia I* de Tiberiu Olah, *Simfonia I* de Doru Popovici, *Secvențele* pentru orchestră de coarde de Cornel Țăranu, *Concertul de cameră* de Nicolae Beloiu, baletul *Întoarcerea din adîncuri* al lui Mihail Jora, *Uvertura burlescă* de Aurel Stroe, *Pasărea măiastră* de Eduard Terényi, *Simfonia Ostinato* de Dan Voiculescu, *Omagiu lui Enescu* de Teodor Grigoriu.

Am făcut aci această înșirare de lucrări spre a da încă mai bine imaginea multitudinii de opere muzi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cale românești create într-o gîndire și într-un limbaj evoluat, într-un răstimp atît de scurt.

În cadrul lor, Vasile Herman face clasificări și desprinde formule, grupe și categorii, cu caracter modal mai evident sau mai estompat, insistînd asupra valențelor plurimodale, obținute prin interferențe de moduri sau prin oricare alte procedee ce dau naștere la nenumărate variante și disociază creația de orice « schematism înfeudat simetriilor structurii de gamă ». Autorul consideră, în final, că generînd o mare varietate și bogăție a muzicii, fenomenul pe care l-a analizat va conduce « în cele din urmă la cucerirea totalului cromatic, trecînd printr-o îndelungată etapă de existență a unor « turnuri modale în sînul unor structuri seriale ».

Vasile Herman înțelege să insiste asupra faptului că această perspectivă este deplin compatibilă cu muzica în care tematismul diluat tinde chiar spre structuri microcelulare. El explică această trăsătură a muzicii noastre prin persistența specificului național, el însuși apt de a asimila noile tehnici din muzica cultă românească și universală.

Organizatorii volumului de care ne ocupăm au făcut, de aceea, bine cînd au căutat ca acestui studiu, încheiat prin referirea la muzica noastră populară, să-i urmeze două studii privind folclorul românesc.

Studiile de folclor sau cele care se ocupă de secolul al XIX-lea expediază îndeobște, printr-o formulă încetățenită în limbajul muzicologic, un domeniu dificil de cercetare — din cauza aspectelor sale multiple —, și anume « melodiile de circulație orășenească tip secolul XIX ». Existența acestora nu se discută altfel decît ca rezultat al influențelor economice, politice, sociale și culturale de-a lungul timpului. Se resimte în muzicologia noastră necesitatea unui criteriu analitic — comparativ — muzical. Munca lui Gh. Ciobanu de transcriere, comparare și publicare a manuscriselor în notație plastică din secolul al XIX-lea este importantă pentru abordarea și lămurirea problemelor ridicate de această muzică. Contribuția de față, intitulată *Folclorul orășenesc* (p. 49—85), nu-și propune elucidarea problemelor domeniului — origini, influențe etc., deși se menționează infiltrarea muzicii orientale și, mai tîrziu, a muzicii occidentale —, ci delimitează studierea folclorului urban vocal și instrumental *a)* « în stil popular » și *b)* al lăutarilor, sub aspectul elementelor comune cu creația țărănească. Prin caracteristicile pe care le relevă, Gh. Ciobanu definește locul folclorului orășenesc în aria mare a creației populare românești.

Traian Mîrza în studiul *Simetria de oglindă în folclorul românesc* (p. 85—123) își propune să releve probleme de organizare a elementelor muzicale ale cîntecului popular românesc (poezie cîntată — versuri, motive, silabe, vocale —, ritm, melodie, structură tonal-modală, formă arhitectonică) prin procedeul simetriei cu efect de oglindă. Materialul exemplificator, bogat, este analizat cu claritate, interpretarea lui demonstrînd din partea autorului o cunoaștere largă a înțelesului aspectului în discuție. Autorul generalizează cazul — în partea introductivă — pînă la « caracterul unitar al imaginației și realizărilor artistice ale poporului nostru » (p. 89). O astfel de teză ar permite însă o discuție mai nuanțată, susținută de observații de calitatea celor din cadrul analizei muzicale propriu-zise.

Problemei simetriei, urmărită ca element de construcție muzicală, îi este învecinată problema formei — atît în muzica folclorică cît și în creația cultă.

Pînă în momentul apariției studiului *Pelléas et Mélisande. Analiza formei* (p. 123—201) de Constantin Bugeanu nu s-a putut recunoaște și dovedi existența formei în muzica dramatică a lui Debussy. Dificultatea a provenit din imposibilitatea de a renunța să se aplice regulile de școală în analiza acestui limbaj (la care se observa numai contrazicerea și caracteristica « apropierii declamației muzicale de limbajul vorbit »). Pentru ca discuția să aibă loc, C. Bugeanu își bazează cercetarea operei pe principii ingenioase (și adecvate) prin care se amintește condiția de existență a formei muzicale, principiile care « stau la baza *constituirii* formelor » (s. n.), elementele care *duc* la o exprimare formală proprie (p. 125—130). Astfel, analiza muzicală întreprinsă de C. Bugeanu reface elaborarea operei, este o analiză a logicii muzicale în cadrul căreia poetica muzicală se dovedește a fi gîndire muzicală. Aceasta reiese din evoluția melodică, armonică, polifonică, dramatică. Ca metodă de lucru, analiza și sinteza operează simultan; în succesiunea de detalii se amintește întregul, forma se impune și se generalizează pe parcurs.

De o factură deosebită de cele anterioare este materialul *Enescu și Academia. Documente inedite* pe care îl semnează P. P. Gogan (p. 201—274).

Contribuția sa are meritul de a aduce la îndemîna publicului larg documente emoționante ale relațiilor dintre Academia Română și George Enescu, luminînd cele două momente importante ale acestor relații: alegerea sa ca membru de onoare al Academiei, în 1916, alegerea sa ca membru activ în 1932.

În prezentarea prealabilă a acestor documente ni se expun într-o ordine insuficient de clară cîteva date esențiale ale vieții și operei lui Enescu, extrase în principal din chiar documentele Academiei, mai cu seamă din discursul ce i-a fost rostit, la recepție, de secretarul general de pe atunci al Academiei, savantul Gheorghe Țițeica, sau din notele autobiografice pe care însuși Enescu fusese chemat să le prezinte. Desigur, nu sînt elemente inedite față de ceea ce știm astăzi despre marele muzician român, dar ele prezintă interes în conturarea personalității sale umane și artistice și beneficiază mai cu seamă de avantajul autenticității în noianul de știri și legende care circulă despre Enescu. Trei elemente ni se par mai ales de reținut, între toate: în primul rînd, grija și atenția oamenilor de înaltă cultură pentru fenomenul Enescu, pe care statutele adoptate acum aproape un veac ale Academiei — concepută ca exclusiv științifică — îl împiedicau să fie ales printre membrii săi activi. În asemenea condiții, un colegiu extraordinar de personalități academice — Grigore Antipa, Victor Babeș, Constantin Giurescu, Ștefan Hepites, Constantin Istrati, Gheorghe Marinescu, Ludovic Mrazec, Vasile Pârvan, Petru Poni, Nicolae Teclu, Alexandru Xenopol — semnau la 26 mai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1916 propunerea ca Enescu să fie ales membru *de onoare* al Academiei, cinstire ce mai fusese acordată şi altui mare artist socotit o culme în domeniul său, Nicolae Grigorescu. Preşedintele Academiei, Petru Poni, aprecia atunci că muzicianul de 35 de ani, care printr-o activitate de o intensitate uimitoare dăduse deja culturii ţării sale şi patrimoniului muzical universal o bună parte din creaţia sa şi care vrăjise cu arcuşul său, an de an, nu numai pe compatrioţi, dar şi întreaga Europă şi Statele Unite ale Americii, reprezintă « gloria muzicală a neamului românesc ».

Al doilea element este faptul că tocmai în persoana lui George Enescu, căruia voia să-i recunoască şi aprecierea sa publică pentru artistul ce împlinise cu un an înainte 50 de ani, Academia găsea, în 1932, tăria de a-şi depăşi restricţiile statuate în 1879, făcînd astfel ca prin el « arta să capete drept de cetăţenie în cetatea culturii româneşti », cum se rostea Gheorghe Ţiţeica, reluînd ideea pe care o cuprindea şi discursul de recepţie al lui Enescu, care îşi mărturisea emoţia că « în templul cugetării şi al înţelepciunii, solemn păşeşte Euterpe, muza mîndră şi binefăcătoare ».

Al treilea element este modestia şi totala lipsă de vanitate, simţul marcat al datoriei şi al muncii, care îl făceau pe Enescu ca în 1931, cînd Academia îi exprima intenţia de a-i sărbători solemn jubileul de 50 de ani, să refuze această deosebită cinste, exprimînd o dată cu sincerele sale regrete şi recunoştinţa pe care o simţea, dar explicînd că nu poate să nu-i onoreze turneele anunţate în Occident.

Facsimilele, în număr de 17, care însoţeau introducerea la care ne-am referit sînt deosebit de clare şi aduc o completare binevenită celorlalte valoroase anexe, care cuprind răspunsul lui Ţiţeica la discursul de recepţie rostit de Enescu în şedinţa solemnă din 22 mai 1933 a Academiei, precum şi comunicarea *George Enescu, întemeietor de şcoală muzicală românească*, rostită de Mihail Jora în şedinţa din 21 octombrie 1955 a Academiei Republicii Socialiste România.

Volumul se încheie cu studiul semnat de Vasile Mocanu asupra *Ecoului operei poetice şi dramatice a lui Vasile Alecsandri în muzica românească din Transilvania* (p. 275—295).

Abordînd acest subiect, autorul face un real serviciu istoric pe linia reconstituirii tuturor firelor de unitate culturală care s-au ţesut de-a lungul vremurilor între diversele provincii româneşti cuprinse în formaţii statale deosebite. Aşa cum este şi firesc, Vasile Mocanu încearcă mai întîi să determine profilul cultural al lui Alecsandri şi imboldurile sociale şi patriotice care-l animau. Această concepţie militantă despre literatură şi în general despre artă a stat la baza întregii sale activităţi de creaţie literară, precum şi a activităţii sale în comitetul Teatrului Naţional şi în viaţa publică a ţării. Un interes deosebit îl prezintă atenţia lui Alecsandri pentru muzică, atenţie care era cu totul legată de creaţia dramatică a scriitorului, ca şi de opera sa poetică. Mocanu încearcă să explice această atenţie nu numai prin moda timpului, care cultiva canţonetele, cîntecele comice, romanţa etc., ci şi prin preocupările permanente pe care Alecsandri le-a manifestat pentru circulaţia şi difuziunea operei sale conţinînd atîtea idei inovatoare.

Aceste preocupări l-au îndemnat pe poetul şi dramaturgul moldovean să caute încă de timpuriu colaborarea unor compozitori ca Carol Miculi şi Alexandru Flechtenmacher, I. A. Wachmann şi Eduard Caudella, Ludovic Wiest, Gheorghe Burada, Grigore Ventura sau George Stephănescu, care i-au scris muzica de scenă pentru lucrările sale teatrale sau i-au pus pe note poeziile.

Acest contact cu compozitorii patriei nu era însă un gest izolat, ci constituia o trăsătură care-l caracteriza pe Alecsandri şi în relaţiile sale internaţionale, înlesnite de multiplele călătorii şi de poziţia sa în diplomaţia statului român de pe acea vreme. Astfel aflat la Paris ca ministru plenipotenţiar al României, Alecsandri a avut legături cu Thomas şi Gounod, în vederea realizării unor opere pe libret românesc, aşa cum în Italia a avut cu compozitorii Marchetti şi Manzocchi.

După aceste considerente preliminarii Vasile Mocanu narează amănunţit, pe bază de documente — scrisori şi presă contemporană — ştirile care ne reconstituie cîmpul de difuziune a operei sale, care circula şi era deosebit de apreciată nu numai în Moldova şi Muntenia, ci şi în Transilvania, Banat. Dintre acestea, sînt expuse cu deosebire contactele transilvănene, fie prin includerea unor creaţii muzicale pe texte de Alecsandri în programele manifestărilor transilvănene, fie chiar prin creaţii, pe versuri ale poetului român, ale compozitorilor care activau în Transilvania. Promotorii acestei activităţi care a făcut ca opera lui Alecsandri să circule pe întreaga arie geografică locuită de români au fost, în Transilvania, muzicieni de frunte ca Ciprian Porumbescu, Petru Popovici, Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu, la care se adaugă bucovinenii Ştefan Nosievici, Eusebiu Mandicevschi, Tudor Flondor sau Isidor Vorobchievici, iar interpreţii acestor creaţii erau, pe lîngă multiplele coruri şcolare şi de plugari şi muncitori, artişti amatori sau profesionişti ca tenorul Balaban, I. Neagoe, Cornel Comănescu, Gabriel Socor, Gh. Dima, baritonul Nicolae Popovici, precum şi formaţiile de actori amatori (« diletanţi ») din Braşov şi din alte oraşe ardelene, spre a nu aminti şi turneele din ce în ce mai dese ale trupelor româneşti în Transilvania.

Ecoul operei lui Vasile Alecsandri în Transilvania, continuu alimentat de evenimentele politice de pe ambele versante ale Carpaţilor, cunoaşte perioade de vîrf cu ocazia alegerii sale ca membru al Societăţii Academice Române (1867) sau a încununării sale la concursul de la Montpellier (1878) unde este premiat *Cîntecul gintei latine* care va beneficia de muzica lui Marchetti, precum şi cu ocazia războiului franco-german din 1870—1871 sau în timpul războiului pentru neatîrnare (1877). Chiar după moartea sa (1890), Alecsandri va continua să inspire creaţia compozitorilor transilvăneni sau din Principatele Române, ca Severeanu, Hasnaş, Ivela, I. Costescu, Maciari, Posluşnicu, Lungu sau Iacob Mureşianu, Eugen Pap, Guillaume Şorban, L. Domide.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Caracterul mobilizator al influenţei lui Alecsandri în Transilvania a fost servit de spiritul naţional popular al operei sale şi al muzicii create pe baza acestei opere. Aceasta se reflectă şi în paginile publicaţiilor periodice, ca *Gazeta Transilvaniei* sau *Familia*, care au urmărit permanent activitatea culturală şi muzicală naţională, semnalînd de fiecare dată cititorilor lor opera lui Alecsandri purtată de cîntecul creat de compozitorii tuturor provinciilor româneşti.

Din punctul de vedere al informaţiei suplimentare oferite cu acest articol, cît şi din acela al sublinierii aportului muzicii create pe suport alecsandrinian la unitatea culturală şi mai apoi politică a poporului român, studiul lui Vasile Mocanu se dovedeşte o contribuţie serioasă la istoria muzicii româneşti din ultimele două secole.

MIRCEA VOICANA şi LUCIA ALEXANDRESCU

La musique populaire d'Egipte antologie elaboré par Tiberiu Alexandru d'après une recherche faite avec Emile Wahba.

Cairo 1968. Casa de discuri Sono Cairo + un pliant cu 4 p.

Scrutarea pînă la esenţă a fenomenului artei populare înzestrează profesia de folclorist cu virtuţi universaliste. Folcloristul trece astăzi firesc din situaţia de cunoscător al unei zone delimitate la naţional în aceea a etnomuzicologului. Procesul cunoaşterii se realizează astfel tot mai mult prin confruntarea fenomenelor paralele (metoda comparativă), dar, obligatoriu, şi prin apelul la *legea generală*, la permanenţele garantînd înţelegerea *oricărei* culturi folclorice. Dar pentru a nu ne situa numai în domeniul aserţiunii pure, să ne referim la unul dintre succesele sale înregistrate de folcloristica noastră pe alte meleaguri.

Avînd misiunea de a îndruma în virtutea unor principii ştiinţifice moderne Institutul de folclor al Republicii Arabe Unite de la Cairo, Tiberiu Alexandru a stabilit timp de aproape trei ani un intens contact cu arta muzicală folclorică a Egiptului. Faptul că munca sa nu s-a redus la aspectele organizatorice şi chiar numai la jalonarea acolo a viitoarelor direcţii şi metode de cercetare este atestat de imaginea competentă, completă şi nuanţată pe care folcloristul român a dovedit că şi-a apropiat-o privitor la un material total nou în aparenţă, atît de bogat şi de variat, cum este folclorul egiptean. Rodul acestei « contemplări », în egală măsură estetică şi ştiinţifică, este *Muzica populară a Egiptului* — antologie sonoră apărută sub auspiciile Ministerului Culturii al R.A.U. * Autor în plus şi al unui similar şi reputat florilegiu al muzicii populare româneşti, Tiberiu Alexandru şi-a verificat mai demult capacitatea de selecţie ca şi pe aceea a prezentării sintetice — prin documentul muzical şi prin consideraţiile de ordin teoretic — a realităţii folclorice româneşti. Iată cum experienţa sa vine să se prevaleze de implicaţiile universaliste ale muncii folcloristului, contingente acelor virtuţi ale etnomuzicologiei pe care le-am amintit. Numai că munca lui Tiberiu Alexandru a trebuit să înceapă printr-o clasică depistare a genurilor şi regiunilor folclorice (chiar a « dialectelor », prin schiţarea unor trăsături de morfologie zonală) ; aceasta face ca antologia să constituie un îndreptar — desigur concis — dar hotărîtor pentru cercetarea sistematică a artei folclorice a Egiptului.

Preponderent anonimă şi în totalitate orală, asemeni folclorului de pretutindeni, muzica egipteană vădeşte raporturile cunoscute, sociologic vorbind, dintre creator şi mediu, iar artistic, dintre interpretul-creator şi tradiţie, dintre specificul autohton şi influenţele din afară.

Un capitol aparte (fiind în discuţie muzica populară a acestei regiuni de pe glob) îl constituie plasarea ei structurală nu faţă de o artă cultă de felul celei europene, ci faţă cu aşa-numita « muzică tradiţională ». Este tot mai mult pusă în dialogul etnomuzicologiei şi chiar al istoriei mergătoare la începuturile formelor de cultură muzicală existenţa în unele ţări din Asia (Iran, India, China, Indochina, Coreea şi Japonia), sau din răspîndita lume arabă, a acestui strat de muzică tradiţională. Noţiune nu îndeajuns de clarificată, sau de-a dreptul inoperantă după unii, ea se sprijină totuşi pe vechi forme de practicare a muzicii de cult, de curte sau publică de către profesioniştii iniţiaţi. Existenţa unei străvechi teorii, anterioară chiar celei a Greciei antice (în China, Coreea sau India), ca şi a unor sisteme de notaţie (în aceleaşi ţări, la care se adaugă Iranul, şi Japonia, precum, mai tîrziu, şi ţările arabe) sînt indicii ce nu pot fi trecute cu vederea. O importantă caracteristică a acestei muzici tradiţionale o constituie semi-oralitatea sa. În ciuda existenţei unei notaţii (prin natura ei orientativă), aceste culturi muzicale aşezau la temelia lor şi legea memorării în ceea ce priveşte transmiterea melodiilor şi, de aici, un anume grad de improvizaţie faţă cu elementele fixe consacrate de practica milenară. Nu este oare *makam*-ul pentru muzica arabă un astfel de indiciu, chiar unul tipic, pentru felul în care elementele libere se asociază altora riguros circumscrise modal sau ritmic? Prin această caracteristică, muzica tradiţională orientală se află, nu mai e necesar să accentuăm, la jumătatea drumului dintre folclor şi o

* Antologia a beneficiat de înaltul patronaj al Ministrului Culturii, dr. Saroite Okacha, şi de colaborarea preţioasă cu domnii dr. Hussein Fauzi şi dr. Magdi Wahba, ministru adjunct, conducător al Departamentului de schimburi culturale din Ministerul Culturii. Cercetătorul român a fost însoţit pe teren de folcloristul Emile Wahba.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzică de un avansat grad de determinare, aşa cum l-a impus lumea apuseană o dată cu apariţia polifoniei.

Interesant şi, la un moment dat, imperios necesar este a se studia interferenţele intime dintre muzica tradiţională a acestei mari zone şi idiomurile folclorice corespunzătoare, privind geneza, istoria, structura, semnificaţia estetică şi culturală etc. Neîndoios, reflecţia noastră, stîrnită de audierea celor două discuri de muzică egipteană, nu acuză lipsa unui răspuns definitiv din partea autorului. Cu atît mai mult, cu cît studiul muzicii populare, el însuşi la început, mai lasă suficient loc şi pentru cercetarea muzicii de celălalt tip şi pentru tratarea lor paralelă. Cu justificată prudenţă, autorul avansează ideea: « Alţi muzicologi gîndesc că muzica religioasă coptă ar fi păstrat cîteva întorsături melodice antice, cum a păstrat şi vechea limbă. Un serios studiu comparativ al muzicii ceremoniale populare şi a cîntecelor de vechi ritual copt va confirma sau va infirma această ipoteză foarte atrăgătoare ». Fără îndoială, melosul copt se integrează într-o cultură semi-orală, dar el aparţine cel puţin în aceeaşi măsură şi muzicii bizantine (nu trebuie uitat că monumentul cel mai vechi de muzică creştină a fost descoperit la Oxirinhos, în Egipt); aceasta raportează muzica populară la un fond de muzică deja profesionistă, cum este cea bizantină, dar nu rezolvă decît parţial problema legăturilor acesteia cu culturile iniţiatice ale Orientului şi, exclusiv ipotetic, pe aceea a moştenirii din partea muzicii faraonilor (deşi, într-adevăr, nu trebuie excluse unele viitoare rezultate, pe care le va oferi o complexă « arheologie » muzicală).

Impresia generală ce se degajă din urmărirea muzicii este aceea de varietate în unitate. Ea se datoreşte atît diferenţierilor dialectale, cît şi genurilor ce se eşalonează şi se confruntă reciproc. Dacă genurile rituale (ceremoniale) au, cum era şi de aşteptat, o structură ritmică de tip *giusto*, chiar *giusto silabic*, şi se bazează pe sfera pentatonicului, tot astfel o seamă de melodii, aparţinînd cîntecului propriu-zis — deşi mai evoluate sub aspect modal — se înscriu în sfera unui sistem mai riguros. Numai puţine — şi faptul ar putea să nedumerească — fac parte dintre cele de o structură mai liberă, improvizatorică. Practicarea acestor cîntece, asemeni ritualelor, în colectiv, în grupe responsorial-antifonice şi asocierea lor cu ritmul dansant şi chiar cu dansul (există neîndoios în aceasta şi o influenţă a « Continentului Negru ») constituie explicaţia fenomenului. De altfel, de aici rezultă şi numeroasele cazuri de multivocalitate *(Mehrstimmigkeit)* asupra cărora Tiberiu Alexandru atrage atenţia, semnalînd fenomene de heterofonie, parafonie şi chiar polifonie primitivă. Ele nu sustrag muzica egipteană de sub imperiul monodicului, dar nu li se pot în acelaşi timp nega unele revelante abateri de la o linie melodică unică, ce lărgesc considerabil viziunea noastră asupra formelor specifice, mai mult sau mai puţin evoluate, de polifonie spontană, risipind încetul cu încetul mitul Europei ca deţinătoare al privilegiului gîndirii polifonice.

Aspectul modal al muzicii egiptene este de o remarcabilă varietate şi bogăţie, atestînd prezenţa unor moduri bine caracterizate, ca şi a numeroaselor înrudiri de structuri sau de treceri dintr-un mod în altul. Ceea ce se remarcă însă, dincolo de această structură generală, este permanenta « fluctuaţie » a intonaţiei. Sînt alunecări între trepte, dar, în unele cazuri, şi o intonaţie microtonică proprie, cum se ştie, muzicii tradiţionale şi care instinctiv şi pe calea practicii a pătruns probabil şi în folclor (dacă cumva, însăşi aceste subdiviziuni mai mici decît semitonul nu reprezintă chiar şi pentru muzica tradiţională legiferarea unei înclinaţii, unei sensibilităţi naturale). În legătură cu intervalica microtonică observă muzicologul român: « . . . Semitonul diatonic adesea este uşor lărgit printr-o intonaţie caracteristică, neinteligibilă pentru occidentalul crescut pe lîngă « Clavecinul bine temperat ». Terţa este astfel neutră: nici majoră, nici minoră; şi gama devine « sellem baladi » (gama locală) ». Constatarea are o deosebită însemnătate, furnizînd una din explicaţiile intonaţiei major-minore ce apare în cadrul modalului de pretutindeni.

Vom insista puţin asupra caracteristicilor pe care le relevă ultima piesă din antologie (provenind de la Karnak). De mai mari proporţii şi exclusiv intrumentală, piesa face parte dintr-un gen de muzică quasi-improvizatorică (variaţii, străjuite de *taksîmuri*, un fel de teme fixe, de fapt cîntece bine cunoscute), vehiculată de către lăutarii profesionişti. Este un stil ce depăşeşte limitele strict naţionale — chiar dacă îşi încorporează, în fiecare caz, o particularitate sau alta — şi care a contribuit la difuzarea în lumea mediteraneană, şi chiar mai departe, a unor inflexiuni intonaţionale, şi chiar a unor forme. Este semnificativ faptul că, încă în urmă cu decenii, George Breazul îşi punea întrebarea dacă o aşa-numită « Vallachica », cuprinsă în manualul pentru pian *Anfangsgründe der praktischen Tonkunst besonders auch zum Clavier oder Fortepiano*, apărut la noi în 1819, nu este « o încercare de pestref valahic » (cf. G. Breazul, *Noi date despre trecutul muzicii noastre)*. Într-o conferinţă ţinută la Uniunea compozitorilor anul trecut, vorbind despre muzica egipteană, Tiberiu Alexandru avansa clar ideea circulaţiei acestui tip de muzică prin intermediul lăutarilor şi a poposirii ei, în acest fel, şi pe meleagurile noastre. Este un subiect important, ce nu poate rămîne în viitor în afara interesului muzicologiei româneşti.

Încheind aceste consideraţii, vom sublinia, alături de spiritul de selecţie ce a ghidat munca de alcătuire a celor două discuri, calitatea sonoră a imprimărilor ca şi pe aceea a materialului fotografic, ambele realizate de autorul însuşi. Substanţialele observaţii teoretice şi organizarea judicioasă a acestui material, recunoscuta concizie şi limpezime în modul de expunere a autorului, sînt alte calităţi ce fac din pliantul amplu (redactat în patru limbi), însoţitor al antologiei, un ghid de primă necesitate.

Prin toate acestea *Muzica populară a Egiptului* se înscrie printre contribuţiile de prestigiu pe plan mondial, menite să elucideze problemele complexe ce decurg din necesitatea cunoaşterii diferitelor culturi folclorice.

GHEORGHE FIRCA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

D. I. SUCHIANU,

Vedetele filmului de odinioară,

Editura Meridiane, București, 1968, 141 p., il.

Abordarea psiho-sociologică a mijloacelor de comunicare de masă întreprinsă în diferite țări în ultimii ani a înmulțit între altele și analizele multilaterale ale vedetismului, această mitologie a lumii contemporane, supusă influenței covîrșitoare a diferitelor « mass-media ». Este neîndoios că celor mai valoroase lucrări aferente — ale unor Edgar Morin, Giulio Cesare Castello ori Enno Patalas — li se alătură astăzi laborioasa « causerie » a lui D. I. Suchianu, spiritualul eseist, subtilul critic de film, eruditul sociolog și causticul polemist, care cu *Vedetele filmului de odinioară* aduce o interesantă contribuție originală la tema în dezbatere. Ceea ce cucerește, în acest studiu, este înainte de toate fermecătoarea și binecunoscuta vervă spirituală a autorului, care înțelege să-și fundamenteze afirmațiile folosind un vast arsenal de argumente, împrumutate din toate domeniile culturii. D. I. Suchianu găsește analogii ale vedetismului în mitologia antică, cercetează « preistoria divismului », aducînd exemple din istoria literaturii mondiale, referindu-se la Dostoievski, Eminescu, Anatole France ș.a. El analizează critic clasificările și periodizările întreprinse de diferiți autori, venind cu opinii și soluții originale. Urmează apoi o foarte documentată frescă a « patriei divismului », Hollywood, cuprinzînd zeci de amănunte pitorești în sprijinul tezelor susținute. Cele mai substanțiale capitole ale lucrării sînt însă consacrate prezentării unora dintre cele mai caracteristice cazuri de vedetism din întreaga istorie a filmului: Charles Chaplin, Greta Garbo, Marlene Dietrich. Adevărate micromonografii, acestea ilustrează convingător rolul vedetelor în cinematografie, poziția singulară a acestor făpturi în cultura și în civilizația contemporană.

Dar în marele său entuziasm, autorul face uneori și afirmații cel puțin discutabile. Astfel, el absolutizează însemnătatea actorului, de care ar « depinde sută în sută » filmul ca artă (p. 10), sau dă dovadă de un subiectivism excesiv, de pildă desființîndu-l literalmente pe regizorul Josef von Sternberg, raportat la valoarea Marlenei Dietrich. (« Stupidele idei pe care le avea despre arta actorului » — p. 54 —, idei care seamănă însă uimitor cu vederile lui Antonioni în această problemă, sau « Pygmalion care dă astăzi lecții la școlari de curs seral » — p. 58 — cînd, în treacăt fie zis, von Sternberg a fost titularul catedrei de regie la Cinema Department al Universității din Los Angeles și după cum afirmă ... D. I. Suchianu, căzînd în extrema cealaltă, « arta lui întrecea poate chiar geniul unor Stroheim sau Orson Welles » — p. 56). În lucrare există și un număr de regretabile greșeli de informare. Astfel, de exemplu, se arată că Ernst Lubitsch ar fi « debutat ca clovn în Ungaria lui natală » (p. 125) și că ar fi fost descoperit și lansat de Pola Negri (p. 126). În realitate însă, Lubitsch s-a născut la Berlin din părinți originari din Rusia, a debutat în 1911 în teatrul lui Max Reinhardt, doi ani mai tîrziu a apărut și ca interpret în diferite filme, iar între 1915—1918 a regizat vreo 16 filme, înainte ca, în sfîrșit, să aibă loc prima lui colaborare cu Pola Negri. O oarecare confuzie terminologică a noțiunilor de « vedetă », « stea » și « actor » (vezi p. 28, 32, 52 și 128) îl aduce uneori pe autor la anumite contradicții și aprecieri hazardate, el numind între altele « stele-fixe » și cîteva actrițe care nu se bucură decît de o popularitate limitată și de un fel deosebit, ca, de pildă, Dany Saval, Stephania Sandrelli, Dany Carrel ș. a., pe care le încadrează în « categoria contemporană a stelei sexuale » (p. 129). Ar fi desigur util ca, într-o ediție următoare a lucrării, limitele de felul celor exemplificate mai sus să fie înlăturate.

ERVIN VOICULESCU

MIHAI NADIN,

Laurence Olivier,

Editura Meridiane, București, 1968, 56 p. + il.

Subintitulîndu-și micromonografia despre Laurence Olivier « Aventură în universul lui Shakespeare », Mihai Nadin ne aduce astfel la cunoștință, dintr-un bun început, intenția de a concentra discuția îndeosebi asupra filmelor actorului și regizorului englez inspirate din piesele marelui Will. Premisa inițială este susținută cu destulă consecvență în primele două capitole, în care autorul, urmărind principalele etape ale unei biografii bogată în evenimente, discerne atît ascensiunea artistică, cît și, mai ales, punctul de vedere shakespearean al binecunoscutului cineast. Pentru Laurence Olivier nu există deosebiri fundamentale între întîia pasiune — teatrul — și cinematograf, între jocul scenic și cel de pe platou; două entități par a se contopi uneori pînă la completa lor fuziune în manifestările aceleiași personalități. « Paralele » inițiale ale creației sale se vor întîlni fericit, vor face o joncțiune organică în filmul *Henry V*, debutul regizoral al unui actor ce devenise demult celebru. Acest film, împreună cu *Hamlet* și *Richard III* sînt disecate pertinent, concluzia logică la care ajunge Mihai Nadin fiind aceea a falsei dileme dintre posibilele ecranizări « traducătoare », ori, din contra, « re-creatoare ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu toate eforturile remarcabile depuse întru prezentarea armonioasă, completă, a unui artist plurivalent, imensele dificultăţi impuse de o atare tentativă, nevoită să se desfăşoare pe un spaţiu restrîns, se fac totuşi simţite. Necesara consecvenţă faţă de titlu a atras după sine o parţială inconsecvenţă faţă de subtitlu. « Aventura în universul lui Shakespeare » îşi diluează pe alocuri substanţialitatea, iar capitolul final (cronologic judecat, aproape « neshakespearean ») demonstrează o fervoare analitică sensibil diminuată comparativ cu precedentele, neînscriindu-se ca un corolar edificator al întregului.

Imposibilitatea cunoaşterii anumitor filme, în special din perioada recentă de creaţie a lui Olivier, pe de o parte, precum şi a spectacolelor sale reprezentative de teatru, pe de alta, a îngreunat vizibil privirea de ansamblu, disproporţionînd-o prin accentuări forţate. De asemenea, în paginile cărţii redactate majoritatea cu probitate profesională şi totodată într-un stil concis, lipsit de preţiozităţi, alături de utile şi precise referiri la acte, scene sau monologuri din Shakespeare ori la părerile unor notorietăţi ca Bazin şi Kracauer, înregistrăm şi anumite scăpări, aparent minore (ca de pildă evaluarea greşită a vîrstei la care Orson Welles a turnat *Cetăţeanul Kane*, nedeclararea sursei cîtorva citate etc.). Deşi surprinzătoare, dacă le raportăm rigoarei celor mai izbutite pasaje din context, acestea nu pot umbri însă, decît prea puţin, meritele reale ale unui opus, ce şi-a aflat firesc locul cuvenit în bibliotecile cinefililor.

O. V.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C Ă R Ţ I — R E V I Ş T E

Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească. Sec. XIX—XX* (I), Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1968, 416 p. În activitatea muzicologică a autorului ei, lucrarea reprezintă corolarul unor contribuţii şi preocupări orientate consecvent spre problemele constituirii şi afirmării şcolii româneşti de compoziţie. Studii succinte « consacrate fiecărui compozitor în parte » se orînduiesc cronologic în paginile volumului, firul de legătură constituindu-l idealul de artă muzicală naţională transmis din generaţie în generaţie de compozitori. Lucrarea transferă astfel pe planul unei istorii a personalităţilor componistice problematica generală a istoriei muzicii româneşti şi propune, în acest cadru, o conciliere a criteriului evolutiv cu cel structural-analitic.

★

Sigismund Toduţă, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach* (I), Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1969, 373 p., 4 anexe (3 tabele cu sistematizări de ordin istoric şi structural şi un caiet cuprinzînd ciclurile: « Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach », « 12 Preludii mici » şi « 6 Preludii mici » de J. S. Bach, în analiza autorului). Distinsul aport al lucrării lui Sigismund Toduţă în muzicologia românească constă deopotrivă în opera de aprofundare şi organizare a datelor şi cunoştinţelor privind barocul muzical — în spiritul unei vaste erudiţii profesionale —, cît şi în *tipul* de gîndire muzicologică pe care îl promovează, gîndire larg cuprinzătoare, condiţionată dar şi prodigios creatoare de sistem. « Formele » barocului muzical nu sînt tratate doar în accepţia lor restrînsă, de tipare arhitectonice, ci şi în aceea de principiu unificator şi punct de convergenţă al tuturor parametrilor, a tuturor « dimensiunilor expresive » ale muzicii (melodie, polifonie, armonie, ritm). Este motivul pentru care cartea răspunde cu prisosinţă finalităţii ce i se poate atribui, aceea de a conferi soliditate şi adîncime cunoaşterii trăsăturilor stilistice ale barocului, suprem întruchipate în creaţia lui J. S. Bach.

★

Lucrări de muzicologie (IV), Cluj, 1968, 333 p. Spiritul de rigoare conjugat atitudinii active, pasionate, în cercetarea fenomenului muzical, absenţa rutinei şi a şablonizării în gîndire şi în modul de lucru, o marcă de inedit în tematică sînt calităţi care asigură prezentului volum interesul încetăţenit de întreaga serie de publicaţii căreia îi aparţine. Colaborează: Vasile Herman, Cornel Ţăranu, Miron Soarec, Romeo Ghircoiaşiu, Rodica C. Codreanu, Ioan R. Nicola, Traian Mîrza, Ileana Szenik, Eduard Terenyi, Andrei Benkö, Rodica O. Pop, Dieter Acker, Nicolae Szalay, Max Eisicovits, Dan Voiculescu, Ferdinand Weiss, Liviu Comes, Lucia Hăngănuţ, Petre Lefterescu, Dragoş Tănăsescu.

★

Studii de muzicologie (IV), Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1968, 432 p. Volumul, care cuprinde lucrările primului Simpozion internaţional de muzicologie « George Enescu », reprezintă o contribuţie de înaltă ţinută teoretică şi unul din punctele maxime atinse în exegeza enesciană. Colaborează: Ion Dumitrescu, Virgil Brădăţeanu, Zeno Vancea, Claude Rostand, Tudor Ciortea, Erich Schenk, Vasile Tomescu, Ştefan Niculescu, Romeo Ghircoiaşiu, Irving Lowens, Sigismund Toduţă, M. C. Druskin, Ada Brumaru, Dimitr Zenghinov, Adrian Raţiu, Gheorghe Firca, Wilhelm G. Berger, Jiři Vysloužil, Octavian Lazăr Cosma, Boris Kotliarov, George Manoliu, Clemansa Firca, Cornel Ţăranu, Alfred Hoffman, Gheorghe Costinescu, Dumitru Bughici.

C. F.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea**, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea**, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani**, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31,70 lei.

* * * **Ştefan Popescu — desenator**. Album întocmit de acad. G. Oprescu şi Mircea Popescu. Prefaţă de acad. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

* * * **Omagiu lui George Oprescu**. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

* * * **Jean Alexandru Steriadi — desenator**. Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti**, 1961, 364, p., 35,60 lei.

VIRGIL VĂTĂŞIANU, **Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală**, 1966, 150 p., 28 lei.

* * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, **De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei.

BARBU BREZIANU, **Tonitza**, 1967, 218 p., 32 lei.

GRIGORE IONESCU, **Arhitectura în România**. Perioada anilor 1944—1969, 196 p., 41 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 16, NR. 2, P. 133—284, BUCUREŞTI

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «ARTA GRAFICĂ» Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 25

43886

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro